DER

PERKINS-SHAKSPEARE.

DARGESTELLT

VON

TYCHO MOMMSEN.

BERLIN.

VERLAG VON GEORG REIMER.

1854.

Meinen lieben Landsleuten,

den nach dem Verlassen der engeren Heimath in allen deutschen Ländern Versprengten, Euch widme ich dieses Buch. Zwar möchtet Ihr eine anziehendere, eine minder trockne Gabe willkommener geheissen haben, als solch eine mühselige philologische Campagne; aber erstlich, da ich Euch einmal ein Zeichen fortdauernder Verbrüderung und Erinnerung geben wollte, gilt hier das alte Wort, dass ein Schelm es besser gebe, als er es hat, und zweitens hat es insofern einen Bezug zu unserem gemeinsamen Loose, als es aus dem Hineinbauen in ein neues Dasein entsprungen ist. Es wird uns schwerfälligen Nordländern nicht leicht, uns in ein anderes Leben einzugewöhnen, zumal wenn auch der Beruf nicht ganz der alte ist, und auch mir haben die mich umgebenden *μετέωρα πράγματα* wie lange noch nicht gefallen wollen, dass ich davor stand, verwundernd fragend, wie jener bäurische Weisheits-Aspirant:

τί δῆτ᾽ ὁ πρῶκτος ἐς τὸν οὐρανὸν σκοπεῖ;

und auch nach erlangtem Bescheide nicht klüger wurde. Aber allgemach habe ich mich auch in dem neuen

Handwerk zurecht gefunden und, wie ihr seht, meinen Weg zu wissenschaftlicher Vermittlung mit den verlassenen Studien aufgespürt, so dass ich das Schurzfell sogar noch so bald nicht wieder ablegen möchte. Möchte es Euch, Ihr lieben Freunde, auch so gehn; denn dass wir unsre nach Gottes Rath anders gelenkten Bahnen etwas lieb gewinnen, sind wir ja nicht nur denen schuldig, die uns das Asyl eröffnet und uns sogar mit neuem Bürgerrecht beschenkt haben, sondern auch uns selbst, da wir schwerlich je Rückkehr und Restitution erleben werden. Dennoch hat mich auch während dieser Arbeit manchmal das ernstliche Verlangen nach den verstaubenden Alten, nach der Heimath, nach Euch ergriffen, und schon um Pfingsten hatte ich die Feder in der Hand, um Euch zu einem landsmannschaftlichen Kongress einzuladen, als klügere Leute abriethen wegen des bösen Scheins, als wollten wir gar eine politische Verschwörung machen. Es mag drum sein, aber ich denke noch, in Eisenach, wo die Träger der Friedfertigkeit, die Geistlichen, die Realschullehrer und die Polizeiherren Deutschlands sich versammeln, kann auch eine Zusammenkunft vertriebener Landsleute nicht staatsgefährlich erscheinen. Aber auch ohne dass wir uns die Hände reichen, bleiben wir uns treu und bilden, hüben und drüben, eine stille Kirche, eine unsichtbare Gemeinde des Rechtes und der Wahrheit. *Se schölt doch sehn, dat wi egensinnige Lüd sünd.*

Inhalt.

Vorwort.

I.

Der Text von Shakspeare's 37 Dramen ist uns nur[1] in alten sehr fehlerhaften Drucken überliefert, Handschriften haben wir nicht. Die gedruckten Original-Ausgaben zerfallen in:

1) **Einzelausgaben**, in Klein-Quart gedruckt, daher gewöhnlich die Quartos genannt. Diese giebt es vor dem Erscheinen der Gesammtausgabe (1623) nur von 18 Stücken, von 17 darunter solche, die vor des Dichters Tode (1616) erschienen sind, und auch unter diesen 17 weichen vier so gänzlich von dem Texte der Gesammtausgaben ab und sind so unvollständig, dass wir darin entweder nicht-Shakspearesche Stücke, oder erste Skizzen, oder unrechtmässige, vielleicht aus Rollen und Zuhören im Theater erschlichene Ausgaben besitzen. Auch unter den dann übrig bleibenden 13 sind 2 Stücke, von denen der älteste Quartdruck eine ebenso unvollständige Form darbietet. Da es von den meisten dieser Schauspiele mehrere Quartos giebt, so beläuft sich die Zahl der uns bekannten und erhaltenen Einzelausgaben vor 1623 auf ungefähr 50; 20 sind (1766) von Steevens [im Ganzen genau *)] wieder abgedruckt. Ich bezeichne diese auf der folgenden Tabelle mit †, während * die von Steevens collationirten anzeigt: er theilte aus denselben die wichtigsten Varianten mit; 4 erste Skizzen wurden nachher von Halliwell u. A. wieder abgedruckt, + bezeichnet; die mit (*) bezeichneten kannte Steevens, scheint sie aber (1766) nicht verglichen zu haben; die später von ihm gesehenen haben das Zeichen [*].

---

1) Doch nicht ohne Ausnahmen. Der Prolog zu Romeo und Julie weicht in der Qu. von 1609 in 14 Punkten, freilich meist Kleinigkeiten, von dem Reprint bei Steevens ab. Die Beobachtung des Cursivdrucks hat St. versäumt, was zuweilen von Belang ist; z. B. schreibt die Qu. des Hamlet von 1611 weder Hebona noch Esill cursiv, behandelt sie also nicht als Eigennamen, wie es nach St. erscheint. Die grossen Initialen hat St. alle in kleine verwandelt, dies ist freilich meistens gleichgültig. Die Lesarten Hamlet 2, 1. *I ſay him yeſterday*; 2, 2. *Put your your dread pleaſures*; ib. *Doubt that the ſtarres are ſire* u. a. m. sind nur Druckfehler des Steevens'schen Reprints.

	1594	1595	1597	1598	1599	1600	1602
Titus Andronicus (T. A.)	(qu. 1. verloren)	.....	.....	...	...	qu. 2.	.....
Zweiter Theil von Heinrich dem Sechsten (2 H. VI.)	(qu. 1.+ alt.Stck.)	.....	.....	...	...	(qu. 2. altes Stück)	.....
Dritter Theil von Heinrich dem Sechsten (3 H. VI.)	.....	(qu. 1.+ alt.Stck.)	.....	...	...	(qu. 2. altes Stück)	
Romeo und Julia (R. J.)	.....	.....	qu. 1.† Skizze.	...	qu. 2. [*] vollst.	....	.....
Richard der Zweite. (R. II.)	.....	.....	qu. 1.[*]	qu. 2.*	...	....	.....
Richard der Dritte (R. III.)	.....	.....	qu. 1.[*?]	qu. 2.*	...	....	qu. 3.*
Liebes Lust und Leid (L. L. L.)	.....	.....	.....	qu. 1. [*]	...	....	.....
Erster Theil von Heinrich dem Vierten. (1 H. IV.)	.....	.....	.....	qu1(*)	qu. 2.*	....	.....
Zweiter Theil von Heinrich dem Vierten. (2 H. IV.)	.....	.....	.....	...	...	Einzige qu. †*)	
Heinrich der Fünfte. (H. V.)	.....	.....	.....	...	...	qu. 1. [*?] Skizze.	qu. 2. (*) Skizze.
Kaufmann von Venedig (M. V.)	.....	.....	.....	...	...	qu. 1. (Heyes)* qu. 2. (Roberts)†	.....
Sommernachtstraum (M. N. D.)	.....	.....	.....	...	...	qu. 1. (Fisher)* qu. 2. (Roberts)†	
Viel Lärm um Nichts (M. Ad.)	.....	.....	.....	...	...	Einzige qu. †	
Weiber von Windsor (M. W.)	.....	.....	.....	...	...	....	(*) qu. 1.+ Skizze.
Hamlet (Haml.)	.....	.....	.....	...	...	....	.....
König Lear (K. L.)	.....	.....	.....	...	...	....	.....
Pericles	.....	.....	.....	...	...	....	.....
Troilus und Cressida (Tr. Cr.)	.....	.....	.....	...	...	....	.....
Othello (Oth.)	.....	.....	.....	...	...	....	.....
[**Die bezähmte Widerspenstige** (T. S.) **)]	.....	.....	.....	...	...	....	.....

*) Steevens nahm später drei Quartos von 1600 an.

**) Die auch von St. wieder abgedruckte pseudo-Shakspeare'sche Qu. 2. des *The First and second Part of the troublesome Raigne of John King of England* von 1611 (sie liegt mir in diesem Augenblick im Original vor Augen) enthält ein ganz von Sh.'s K. J. verschiedenes Stück; es erschien schon 1591 (qu. 1.) ohne, und 1622 wieder (qu. 3.) mit Sh.'s Namen. —

1603	1604	1605	1607	1608	1609	1611	1612	1613	1615	
...	...	...	......	......	...	qu.3.†				
...	...	...	......	......	...	...	...	...	...	undatirte qu. 3. altes St. (1619). / undatirte qu. 3. altes St. (1619). †
...	...	...	......	......	qu. 3 † vollst.	un-	da-	tirte	qu. 4.*	qu. 5: 1637.* vollst.
...	...	...	......	qu. 3. [*] vermehrt.	...	...	...	...	qu.4.† (wie qu. 3.)	qu. 5: 1634.* (wie qu. 3.)
...	...	qu. 4.	......	......	...	...	qu.5.†	...	...	qu. 6: 1624.* qu. 7: 1629.* qu. 8: 1634.*
...	...	...	(qu. ? verloren)	......	...	...	...	...	...	qu. 2: 1631.†
...	qu. 3. [*?]	...	......	qu. 4. [*]	...	...	...	qu.5.†	...	qu.6:1622(*). qu.7: 1632.* qu.8:1639.*
...	...	...	......	qu. 3. † Skizze.						
...	...	...	......	......	...	...	...	...	...	qu. 3: 1637.* qu. 4: 1652.*
...	...	...	......	......	...	...	...	...	...	qu.2:1619.† Skizze. qu. 3: 1630.† vollst.
qu 1 † Skizze	qu2[*] vollst.	qu. 3.* vollst.	undatirte qu. 4* vollst.	......	...	qu.5.† vollst.	...	...	...	qu. 6: 1637.* qu. 7: 1695.
...	...	...	......	{qu. 1. [*] qu. 2. † qu. 3. (*)}	...	...	...	...	...	qu. 4: 1655.(*)
...	...	...	......	......	qu. 1.	qu. 2.	...	...	...	qu. 3: 1619. qu. 4: 1630. qu. 5: 1635.
...	...	...	......	......	qu.1.† qu. 2.*	(unda-	tirte	qu.	[*?])	
...	...	...	......	......	...	...	...	...	...	qu. 1: 1622.† qu. 2: 1630.* qu. 3: 1655.* (undatirte qu. ??)
...	...	...	......	......	...	...	...	...	...	Einzige qu: 1631.†

ach ein anderes *Taming of the* (oder *a*) *Shrew* (qu. 1: 1594. qu. 2: 1596. qu. 3: 1607. ach qu. 1. wieder abgedruckt von Th. Amyot) hat Verwechslung gegeben. — Auch die Theilahme Sh.'s an dem oben aufgeführten „alten Stück" von 2 H. VI. und 3 H. VI. ist unwahrheinlich.

2) **Gesammtausgaben**, in Folio gedruckt, daher gewöhnlich die Folios genannt. Sie sind alle nach des Dichters Tode erschienen.

a) Folio 1 vom Jahre 1623, herausgegeben von Heminge und Condell, den Freunden und Collegen des Dichters. Diese Ausgabe enthält folgende 18 Stücke, die nie vorher gedruckt waren:

1) Der Sturm (T. oder Temp.).
2) Die beiden Edelleute von Verona (T. G. oder T. G. of Ver.).
3) Mass für Mass (M. f. M.).
4) Die Komödie der Irrungen (C. E. oder Com. of Err.).
5) Wie es Euch gefällt (A. Y. L. oder As Y. L. it).
6) Die bezähmte Widerspenstige (T. S. oder T. of the S.). cf. p. XIII a. E.
7) Ende gut Alles gut (A. W. oder All's W.).
8) Was Ihr wollt, oder: Der heil. Dreikönigsabend (T. N.).
9) Das Wintermärchen (W. T.).
10) König Johann (K. J. oder Kg. J.).
11) Erster Theil von Heinrich dem Sechsten (1 H. VI.).
12) Heinrich der Achte (H. VIII.).
13) Coriolan (Cor.).
14) Timon von Athen (Tim. oder T. of Ath.).
15) Julius Cäsar (J. C.).
16) Macbeth (M. oder Macb.).
17) Antonius und Cleopatra (Ant. & Cl. oder A. Cl.).
18) Cymbeline (Cy. oder Cymb.)

Ausserdem enthält die Folio 1 alle in Quart vorher gedruckten Stücke mit Ausschluss des Pericles, und zwar von folgenden 4 Dramen die erste ächte und vollständige Gestalt:

1) Zweiter Theil von Heinrich dem Sechsten (2 H. VI.).
2) Dritter Theil von Heinrich dem Sechsten (3 H. VI.).
3) Heinrich der Fünfte (H. V.).
4) Die lustigen Weiber von Windsor (M. W.).

Aber auch von der Hälfte der übrigen 14 Stücke giebt die Folio-Ausgabe nicht einen blossen Wiederabdruck der Quartos, namentlich nicht von Richard III., 2 H. IV., T. A., Haml., Oth., K. L., Tr. Cr.: während M. V. fast gleich qu. 1, M. N. D. fast gleich qu. 2, M. Ad. fast gleich qu., R. II. fast wie qu. 4, 1 H. IV. fast wie qu. 5, R. J. fast wie qu. 3, endlich L. L. L. so gleich qu. 1. in Fol. 1 gedruckt ist, dass alle Druckfehler wiederholt sind.

Demnach ist die Folio 1 für die eine Hälfte der Stücke die einzige Grundlage des Textes, für die andere, die Sache im Ganzen genommen, auch für die vollständigste

und beste gehalten worden, wenn auch wieder manche neue Druckfehler darin sind, die durch die Vergleichung mit den Quartos gebessert werden. Grössere Sorgfalt in Interpunction und Orthographie herrscht durch; in wie weit dieselbe von den Herausgebern selbst oder von den ihnen zu Gebote stehenden Handschriften herrühre, liesse sich wohl eher ausmachen, als die wichtige Frage, ob und in welchem Masse die Hgg. bei den Worten selbst nur die ihnen vorliegenden handschriftlichen und gedruckten Texte benutzt, oder auch überarbeitend und conciliatorisch Hand angelegt haben. Sie wollen nach ihrer Vorrede nur als Sammler und Testamentsvollstrecker erscheinen, sprechen aber (vielleicht in dem Bewusstsein der Misslichkeit ihrer eigenen Bemühungen) den Wunsch aus, der Dichter hätte selbst die Herausgabe seiner Werke beaufsichtigen (*ouerſee*) mögen. Das *Publiſhed according to the True Originall Copies* auf dem Titel ist von einigen Stücken in dem Verstande wahr, dass ächte Quartos mitsammt ihren Druckfehlern wiederholt sind, ist aber vermuthlich nicht auf diese, sondern auf die, denen Originalhandschriften (sie waren, wie die Hgg. sagen, leicht und rasch und ohne „*blot*", d. h. wohl „ohne viel Ausstreichen", geschrieben) zu Grunde lagen, dann also nicht auf alle Stücke zu beziehen, vielleicht überhaupt nicht streng zu nehmen. Vielleicht war nicht bloss die Unmittelbarkeit ihrer Quellen, sondern auch das Verfahren der Hgg. sehr ungleich. Und doch gehen gewisse Charakterzüge durch die ganze Ausgabe. Es ist auffallend, dass die Quartotexte, besonders in der Vernachlässigung der Interpunction, dem flüchtig geschriebenen Englisch der damaligen Zeit, wie wir es aus zahlreichen Facsimiles von Briefen etc. kennen, näher steht, als der Foliotext, der sich mehr an die rationelle Orthographie und Interpunction wissenschaftlicher Werke anschliesst. War diese das Werk der Herausgeber, so stimmt es ganz damit überein, dass sie, wie Schauspieler zu thun pflegen, auffallend weniger Werth auf die metrische Accuratesse legten, als der Dichter gewünscht haben mochte. Es ist seltsam, wie oft auch in solchen Texten, die pure Wiederholungen der Quartos sind, die Fol. 1. die in den Quartos richtig oder gar nicht abgetheilten Blankverse falsch trennt, so wie wir bisweilen in der Fol. 1. zwar sehr genauer, aber total falscher Interpunction begegnen. Dies konnte nicht anders sein, denn obwohl die Hgg. gescheidte Männer waren, waren sie doch nicht Shakspeare, und verfehlten bisweilen den Sinn. Geben wir diese Thätigkeit der Editoren zu, die mit Recht auf Verständlichkeit und Lesbarkeit der Stücke bedacht waren, so fragt sich nun, ob wir auch auf die ungemein verschiedenen Folio-Recensionen einzelner Stücke, z. B. des Hamlet, ihrem Urtheil, ihrer Theaterreminiscenz und ihrem Geschmack

den Haupteinfluss zuschreiben sollen, oder vielmehr den in den Rollen ihres Theaters oder den Originalmanuscripten und deren Copien niedergelegten eignen Verbesserungen des Dichters. So steht die Frage, die, wie gesagt, noch keineswegs als gelöst betrachtet werden kann, und welche sich dann noch mit einer zweiten kreuzt: ob die erstaunliche Masse der Fehler in allen alten Ausgaben nur auf Nachlässigkeit und Irrthum der Setzer und Abschreiber, oder auch auf die falsche Recitation der Schauspieler zurückzuführen sei; ja ob man gar von solchen oder schlechteren Dichtern Interpolationen grösserer Art, wie sie bei Lustspielen namentlich vorzukommen pflegen, vermuthen dürfe. Nimmt man dazu, dass eine Reihe von Versehen darauf führen, dass auch Abschriften nach dem Dictat gemacht wurden, so dass der Copist sich verhört zu haben scheint, so wird man, zumal wenn man bedenkt, dass die Mehrzahl dieser Fragen für jedes der Stücke wieder besonders gestellt werden muss, zugeben, dass die Shakspearekritik zu den verwickeltsten Aufgaben der Philologie gehört.

Ein im Durchschnitt zuverlässiger Wiederabdruck dieser wichtigen Ausgabe wurde 1808 veranstaltet.

b) Folio 2 vom Jahre 1632, im Ganzen genommen nur ein höchst incorrecter Abdruck der Folio 1. Vgl. jedoch §. 28.

c) Folio 3 vom Jahre 1664 (1663), von derselben Art, nur mit Aufnahme des Pericles und noch 6 anderer gewiss nicht Shakspeare'scher Stücke.

d) Folio 4 vom Jahre 1685, Wiederabdruck der Folio 3 *).

II.

Dann erschien die erste berichtigte Ausgabe vom Jahre 1709 (in 7 Bdn.) von N. Rowe (R.), von der ersten Lebensbeschreibung Shakspeare's begleitet; wieder aufgelegt (in 9 Bdn. 12o) 1714. Es folgte 1725 die prächtige Quartausgabe von dem Dichter Pope (P.) in sechs Bänden, mit sehr gewaltsamen Aenderungen und willkürlichen Zusätzen; dann folgte eine höchst scharfsinnige Abhandlung über Shakspeare-Kritik von Lewis Theobald (Th.) 1726, gegen den Pope in seiner zweiten (zehnbändigen 12o) Ausgabe (1728), so wie in der gleichzeitig erscheinenden Dunciade, auf's Heftigste polemisirte. Dort behauptete er, von allen Aenderungen Theobald's seien nur 25 richtig; hier machte

*) Die Orthographie dieser jüngeren Folioausgaben ist, nach einem dem Vf. jetzt vorliegenden Exemplar der Fol. 4. zu urtheilen, ungemein modern im Vergleich mit Fol. 1.

er den feinen Kritiker gar zum Helden „*great Tibbald*“, als wenn er ein vollkommener Faselhans wäre. Aber die Ausgabe Theobald's in 7 Octavbänden (1733) „*collated with the oldest copies and corrected, with Notes*“ schlug den hitzigen Gegner total aus dem Felde, es wurden (nach Steevens' Behauptung) 13,000 Exemplare davon verkauft, und er empfing dafür an Honorar über 4500 Rthlr.; sie wurde mehrmals (1740, 8 Bde. 12o) wieder aufgelegt. 1744 machte Sir Thomas Hanmer (H.) mit einer brillanten Quartausgabe in 6 Bdn., gedruckt in der *University-Press, Oxford* (daher H. der Oxford-Editor genannt wird), einen ähnlichen Versuch gewaltsamer Herstellung des Textes, wie Pope. Es folgte der gelehrte und geschmackvolle, aber auch sehr gewaltsam zu Werke gehende Bischof Warburton (W.) mit einer neuen Ausgabe des Pope'schen Shakspeare (1747, 8 Bde. 8o). — Die achtbändige Ausgabe von Johnson (J.), 1765. 8o, (mit der schätzbaren Kritik von Heath [„*Revisal*“, 1765.]) war die erste grossartige Grundlage der umfassenderen gelehrten Ausgaben der späteren Zeit (cum notis variorum, daher Variorum-Ausgaben genannt); die Vorrede dazu ist in ihrer Art ein Meisterstück*). Auf dem nun begonnenen Wege der Forschung wurde fortgefahren von Farmer (über Sh.'s Gelehrsamkeit, 1767); Capell (Cap.) (1768, 10 Bde. kl. 8o); George Steevens (St.) (zuerst 1766 der vorerwähnte Reprint der Quartos, 4 Bde. 8o, dann mit Johnson zusammen 1773 die Ausgabe in 10 Bdn. 8o, 2te verb. 1778; 3te verm. und herausgegeben von Isaac Reed 1785; 4te in 15 Bdn. 8o 1793; zuletzt 1813 in 21 Bdn. 8o) dessen ungeheure Belesenheit der Wort- und namentlich der Sacherklärung ungemein förderlich war; vor Allen aber von Edmund Malone (M. oder Mal.) (zuerst 1780 im „Supplement“ zu der Steevens'schen Ausgabe von 1778, 1790 begleitete er eine Variorum-Ausgabe in 10 Bdn. kl. 8o mit seinen Noten und vortrefflichen Abhandlungen) und J. Monck Mason (M. M.) (Comments etc., 1785f.). Steevens griff, als er 1793 abermals eine Ausgabe erscheinen liess, Malone, nicht ohne neidische Tadelsucht,. an. Malone's Ausgabe wurde von dem gelehrten Boswell 1821 wieder besorgt in 21 Bdn. gr. 8o. Unbedeutender ist die Ausgabe des Steevens'schen Sh. von Chalmers (Chalm.) 1811, wichtig die Beiträge von Tyrwhitt (Ty.), dem gelehrten Herausgeber des Chaucer v. J. 1766.

*) Voltaire hatte 1730 bei einer sehr schwachen Anerkennung „einzelner bewunderungswürdiger Scenen“ im Shakspeare denselben von seinem künstlerischen Standpunkte aus verdammt, und dies Urtheil bei seiner verrufenen Analyse des Hamlet 1761 (Sur le Théatre Anglais) wiederholt. Gegen ihn erhoben sich Johnson und Mrs. Elizab. Montagu (1769). Voltaire antwortete in der Lettre à l'Académie 1776.

In neuester Zeit haben sich John Payne Collier (C.) (sowohl durch seine vorzüglichen Forschungen über das Theater: *History of Dramatic Poetry*, 3 Bde. 8o. 1831, als durch die achtbändige kritische Ausgabe in gr. 8o, 1842—1844) und Charles Knight (Kn.) (*Pictorial Edition*, 1839; *Studies of Shakspere*, 1849) ausgezeichnet; auch gaben Sam. Weller Singer (Sing.) 1826 und Gulian C. Verplanck in New-York Sh. mit Anmerkungen heraus. Die ästhetische Beurtheilung wurde von Charles Lamb, William Hazlitt, namentlich aber von Coleridge und Knight, von unseren Dichtern und Historikern (Göthe, Schlegel, Tieck, Ulrici, Gervinus), und von Villemain (Essai sur Shakspeare, 1839) gefördert; auch vermochten wir Deutschen einige Beiträge zur Erklärung des Original-Textes beizusteuern (Tieck, Delius (Del.), Franke u. A.). Die Engländer selbst aber haben in Monographien von Douce (1807), Nath. Drake (1817), Zach. Jackson (1819), Nares (1822), Boaden (1824) u. a. m., namentlich aber in den vortrefflichen Ausgaben der gleichzeitigen Dramatiker von Al. Dyce (Ben Jonson, Greene, Peele, Marlowe [1850] etc.), so wie in den *Publications of the Shakespeare-Society* (1841 ff.) durch Mitarbeiter wie Halliwell, Halpin, Peter Cunningham, Th. Amyot, Barron Field, Collier, Dyce, Phillips, die aller gründlichsten und umfassendsten Durchforschungen und Ausgaben der Quellen geliefert, — Alles eigentlich doch nur um Shakspeare's willen.

III.

Nachdem so seit 140 Jahren die gescheidtesten und gelehrtesten Männer, von denen ich nur die mir bekannteren aufgeführt habe, Scholiasten des herrlichen Dichters gewesen waren, geschah vor wenigen Jahren ein Fund der merkwürdigsten Art.

Herr John Payne Collier kaufte im Frühjahr 1849 in dem Laden eines kurz darauf verstorbenen Londoner Buchhändlers (Mr. Rodd, Great Newport-Street) zwei alte Bücher aus einem eben in diesem Laden vom Lande (Herr C. meint sich zu erinnern, aus Bedfordshire) angekommenen Packete, nämlich Florio's *New World of Words*, 1611, und die zweite Folioausgabe des Shakspeare von 1632. Diese ist sehr übel zugerichtet, offenbar durch vielen Gebrauch; es fehlen in den Historien mehrere Blätter, hinten die vier letzten (von Cymbeline); es sind Dinten-, Schmutz-, Wein- und Bierflecke, so wie Brandlöcher darin. Der Käufer wollte damit ein anderes ihm gehöriges defectes Exemplar der Fol. 2 ergänzen, dies wollte wegen des üblen Zustandes des neugekauften Exemplars, und weil das Format nicht ganz passte, nicht recht gehen, und der Besitzer warf es wieder bei Seite. Erst ein Jahr

später, im Frühjahr 1850, fiel ihm das Buch wieder in die Hand: er bemerkte den Namen **Perkins** auf dem Deckel; es fiel ihm ein, dass es einen Schauspieler dieses Namens unter Karl I. gegeben habe; und er sah zu seinem grössten Erstaunen bei genauerer Durchmusterung, dass das Exemplar Seite für Seite von einer alten Hand durchcorrigirt sei. Das Erstaunen wuchs, als Herr C. die Emendationen prüfte und sie vortrefflich fand; die daraus in den Jahren 1851 und 1852 in Zeitschriften gemachten einzelnen Mittheilungen setzten alle Welt in Spannung: man glaubte den ächten Text Shakspeare's gefunden zu haben. Im Anfange des Jahres 1853 (Januar) erschien die vollständigere Mittheilung unter dem Titel:

Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays, from Early Manuscript Corrections in a Copy of the Folio, 1632, *in the Possession of J. Payne Collier, Esq. F. S. A., forming A Supplemental Volume to the Works of Shakespeare by the Same Editor in Eight Volumes, Octavo. London, Whittaker and Co., Ave Maria Lane.* 1853. *gr.* 8o. *Introduction: XXVI pp. Facsim.:* 2 *pp. Text:* 512 *pp.* (14 *s.*)

Hierin wurden mehrere Tausende von Stellen gemäss jenen handschriftlichen Aenderungen, Zusätzen etc. besprochen, und fast durchweg in der Weise, als seien darin die ächten Lesarten gewonnen, ohne dass der Herausgeber die Frage, wie dieselben in jene alte Ausgabe hinein gerathen, zu entscheiden wagte.

Im April desselben Jahres folgte eine neue Textausgabe in Einem Bande unter dem Titel:

The Plays of Shakespeare: the Text Regulated by the Old Copies and by the Recently Discovered Folio of 1632 *Containing Early Manuscript Emendations. Edited by J. Payne Collier, Esq. F. S. A. London, Whittaker and Co., Ave Maria Lane. MDCCCLIII. Lex. Form. XVIpp. Facsim. u.* 881*pp.* (1 *Lst.* 1 *s.*)

Hier wird im Ganzen die Recension des handschriftlichen Correctors (Manuscript Corrector = MC) zur Grundlage des Textes gemacht, obwohl etwa 50 seiner in den *Notes and Emendations* publicirten Lesarten nicht recipirt (n. r.), andere, von denen die *Notes and Emendations* schweigen, aufgenommen sind; nur Letzteres giebt der Verfasser in der kurzen Vorrede an. Ueberhaupt ist in dem Text das Abgeänderte in keiner Weise durch Cursivdruck oder sonstwie ausgezeichnet.

Im Juni schon wurde eine neue Ausgabe der *Notes etc.* nothwendig:

Notes and Emendations ...... the Same Editor. The Second Edition, Revised and Enlarged. London, ... *gr.* 8o. Voran

das Facsim.: 2 pp. *Preface* und *Introduction: XXXVI pp.* Text: 528 *pp.* (14 *s.*)

Hierin ist, ausser etwa 250 neuen Mittheilungen aus derselben durchcorrigirten Fol. 2. — freilich noch immer nicht allen, ja nicht einmal so vielen, als in die neue Textausgabe aufgenommen worden sind — und einigen Abänderungen der Beurtheilung*), eine neue Vorrede enthalten. Diese bringt, abgesehen von einigen kurzen Erklärungen, dass der Hg. noch an den Werth der neuen Recension glaube, die Nachricht, dass dieses Exemplar früher im Besitze eines noch lebenden Herrn Parry gewesen sei und schon zu Anfange dieses Jahrhunderts diese Correcturen enthalten habe**). Schon ins Athenäum vom 4. Juni hatte Herr Collier diese Erklärung einrücken lassen.

Die zu meiner Kunde gekommenen Gegenschriften und Beurtheilungen sind:

1) *Old Lamps or New? A Plea for the Original Editions of the Text of Shakspere: Forming an Introductory Notice to the Stratford Shakspere edited by Charles Knight. London, Published at* 90, *Fleet Street.* 1853 (*April*). *LXIII pp.* 8o.
2) *The Text of Shakespeare Vindicated from the Interpolations and Corruptions advocated by John Payne Collier Esq. in his Notes and Emendations. By Samuel Weller Singer .... London, William Pickering.* 1853 (*Mai*). *XX u.* 312 *pp. gr.* 8o. (7 *s.* 6 *d.*)
3) J. Payne Collier's Alte handschriftliche Emendationen zum Shakspere, gewürdigt von D. Nicolaus Delius. Bonn, Verlag von H. B. König. 1853 (Juni). IV u. 100 Seiten. 8o.
4) *A Few Notes on Shakespeare; with occasional Remarks on the Emendations of the Manuscript-Corrector in Mr. Collier's Copy of the Folio* 1632. *By the Rev. Alexander Dyce. London, John Russel Smith,* 33, *Soho Square. MDCCCLIII* (*Juni*). 164 *pp.* 8o. (5 *s.*)
5) Beiträge und Verbesserungen zu Shakespeare's Dramen nach handschriftlichen Aenderungen in einem von J. Payne Collier Esq. aufgefundenen Exemplare der Folio-Ausgabe von

*) Sonderbarer Weise ist eine in Ed. 1. gemachte Mittheilung in Ed. 2. unterdrückt; vgl. dort p. 130. 505. mit hier p. 130. Allerdings betrifft sie eine sehr missliche Aenderung, nämlich die von *sate* in *spake* in A. Y. L. 2, 4. — Was sollen wir von dem noch Zurückgehaltenen denken? — Es muss das Schlechte so gut veröffentlicht werden, wie das Gute, wenn wir ein richtiges Urtheil über den MC. gewinnen sollen.

**) Das Nähere s. §. 245.

1632, für den deutschen Text bearbeitet und herausgegeben von F. A. Leo. Berlin, Asher u. Co. 1853 (Juni). XXIV u. 341 Seiten. 8o.

6) Die Delius'sche Kritik der von J. Payne Collier aufgefundenen handschriftlichen Emendationen zum Shakespeare, gewürdigt von F. A. Leo. Ebend. 1853 (August). IV u. 50 Seiten. 8o.

7) Shakspeare's Romeo und Julie im Englischen nach den besten Quellen berichtigten Text. Mit kritischen und erläuternden Anmerkungen von Dr. Hermann Ulrici. Halle, Pfeffer. 1853 (September). VI u. 200 Seiten. 8o.

8) Ergänzungsband zu allen englischen Ausgaben und zur Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung von Shakespeare's dramatischen Werken. Enthaltend die von J. Payne Collier in einem alten Exemplar der Folio-Ausgabe von 1632 aufgefundenen und herausgegebenen handschriftlichen Bemerkungen und Textänderungen, in übersichtlich vergleichender Zusammenstellung bearbeitet und übersetzt von Dr. Julius Frese. Berlin, Franz Duncker (W. Besser). 1853 (Juni—September). XXIV u. 563 Seiten. Lex. Form.*)

9) *Athenaeum* 1853, *Nr.* 1347, *p.* 987. 1354. 1854, *Nr.* 1370, p. 113.

10) Shakspere's Werke. Herausgegeben und erklärt von Dr. Nicolaus Delius. Erster Band. Erstes Stück: *Hamlet, Prince of Denmark.* Elberfeld, K. L. Friderichs. 1854 (August). X u. 166 Seiten. Lex. Form.**) — Zweites Stück: *Othello the Moor of Venice.* ib. (September). VI u. 147 Seiten.

---

*) Auch die im October 1853 und Mai 1854 erschienene hübsche Sammlung von anspruchslosen Schulausgaben Shakspeare'scher Stücke (von den Herren Herrig, Heussi, Sievers) konnte der Verfasser gelegentlich vergleichen.

**) Diese neue Ausgabe, welche auch in „Nachworten" die Lesarten des MC. bespricht, habe ich so wenig benutzen können, als die der Herren Knight und Halliwell, welche ebenfalls darauf eingehen. Was Herrn D. anbetrifft, so leistet er allerdings manches Schätzbare in der Erklärung einzelner Stellen, hat aber, den Massstab einer kritischen Ausgabe daran gelegt, leider (in seinem Hamlet wenigstens) ein sehr ungenügendes Werk geliefert. Denn obwohl Niemand stärker als ich von dem Bewusstsein durchdrungen sein kann, wie schwierig es ist, bei einer so unsäglich grossen Masse von Varianten und *cruces interpretum* in einem so voluminösen Autor ganz genau, ganz gründlich zu sein, so wird die Aufgabe doch sehr viel leichter, wenn man nicht auf alle Stücke zugleich, sondern nur auf ein einzelnes zur Zeit alle Schärfe des leib-

11) *Shakespeare's Scholar: being Historical and Critical Studies of his Text, Characters and Commentators, with an Examination of Mr. Collier's Folio of* 1632. *By Richard Grant White, A. M. London, Trübner and Co.,* 1854 (*August*). *XLIV u.* 504 *pp. gr.* 8*o.* *)

IV.

Die Kritik hatte durch diesen merkwürdigen Fund eine Aufgabe erhalten, deren Lösung für die künftige Gestalt des Shakspearetextes entscheidend ist. Sie säumte nicht, sich mit ihr zu beschäftigen. Gegen das erste freudige Gefühl, dass durch wenigstens fünfhundert auf den ersten Blick als vortrefflich sich herausstellende und grösstentheils

---

lichen und geistigen Auges wenden kann, und sich im bequemen Besitz „aller vorhandenen Hülfsmittel" befindet. Wer die Kühnheit hat, als Deutscher von einem der schwersten Dichter der lebenden Sprachen eine neue Recension liefern zu wollen, muss vor allen Dingen sich durch richtige, sorgfältige und vollständige Angabe des Ueberlieferten, oder doch des Wesentlichsten desselben, auszeichnen. Leider findet (abgesehen von einer Menge der widrigsten Druckfehler im Text: cf. S. 495.) das gerade Gegentheil von dem bei Herrn D. statt, wie ich (zugleich mit dem Guten, welches ich mit Freuden anerkenne) gehörigen Orts nachweisen werde. Schlimmer noch ist es, dass die Kritik selbst nicht frei von jenem conciliatorischen Dilettantismus ist, der uns die Shakspearefrage in Grund und Boden verdirbt. Denn wo, wie im Hamlet, sich zwei durchaus verschiedene Gestaltungen des Textes gegenüberstehen, handelt es sich ja nicht darum, dass man stillschweigend bald dieser, bald jener folge, dann auch gelegentlich die eine oder die andre (oft aus den schwächsten Gründen) annehme oder verwerfe, sondern zuvörderst um scharfe Abwägung beider, dann um Entscheidung für oder wider, um Prinzip und Consequenz. Mit jenem Verfahren ist Niemand gedient, als dem „gebildeten Publikum", das mitreden möchte von Dingen, die zu schwer und weitläufig sind, als dass es davon wissen sollte und könnte, und vielleicht dem vorgerückten Schüler, der, wie er anderes Lehrreiche darin findet, auch daran seinen Witz schärfen kann, für den jedoch der Preis ermässigt werden müsste. Es wäre freilich genug für ihn, wenn er die Resultate erhielte. Uns aber liegt es ob, wenn die „moderne Philologie" nicht das Achselzucken der Gelehrten verdienen will, diese Resultate mit der ernsten Anstrengung zu gewinnen, die der Sache würdig ist. Möchte doch der geschätzte Herr Vf. im Verfolge seiner Arbeit diesen Standpunkt fester halten, er kann damit Keinem grössere Freude machen, als dem Schreiber dieser Blätter.

*) Dieses Werk hat nicht mehr vom Verfasser benutzt werden können; es schien ihm durch rhetorische Polemik für Knight und gegen Collier ungebührlich angeschwellt, und ohne philologische Akribie.

neue Textänderungen der grösste und schwerste Dichter der neueren Zeit auf einen Schlag seiner genialen Ursprünglichkeit wieder um ein Bedeutendes genähert worden, — gegen diese anfänglich wohl von jedem unbefangenen Shakspeareleser getheilte Empfindung erhob sich bald eine conservative Opposition. Herr Dyce, der gelehrteste Kenner der alten Literatur, blieb stehen bei vorsichtigem Zweifel und anständigem Misstrauen gegen die anmuthende Entdeckung. Weiter gingen die Herren Singer und Delius, die aus dem alten Corrector entweder einen Textverderber oder gar einen Fälscher machten; freilich mit jener seltsamen Leidenschaft und befangenen Heftigkeit, wie sie bisweilen auch die wackersten Gelehrten heimsucht, die sich aus dem ruhigen Besitz verjährter Selbsttäuschung — und bestände sie auch nur in traditionellen Druckfehlern — plötzlich aufgerüttelt sehen. Erledigt war die Frage überhaupt von keinem der in beiden Lagern kämpfenden Gelehrten, auch nicht von Herrn Knight, dessen Schriftchen übrigens am meisten auf die Frage im Ganzen eingeht und aller Beachtung werth ist, wie denn auch die übrigen Gegenschriften manche scharfsinnige Einwendung erheben. Aber es fehlte, wie mir schien, an einer methodisch geführten und durchgeführten Untersuchung. Diese lege ich gegenwärtig dem Publikum vor, zugleich als Beitrag zur Shakspearekritik überhaupt und mit dem speciellen Zweck, die Veränderung einiger Stellen der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung bei der von mir besorgten Durchsicht derselben zu rechtfertigen.

Die Schwierigkeiten, mit denen ich zu kämpfen hatte, waren nicht gering Trotz der liberalen Beihülfe der grossherzogl. Sächsischen Regierung und der Bereitwilligkeit, womit die Bibliotheken in Weimar, Gotha, Göttingen und Zürich mich unterstützten, war der literarische Apparat bei Weitem nicht vollständig zu beschaffen, und sehr wichtige Hülfsmittel, wie z. B. Collier's grosse Ausgabe von 1843 und die Schriften des talentvollen und frischen Knight, konnte ich doch nicht ausreichend benutzen. Mehr aber, als diese zufälligen Lücken des Materials, habe ich es empfunden, wie bedenklich die Shakspearekritik überhaupt und namentlich für den Deutschen ist. Die kühnste Kühnheit, die willkürlichste Willkürlichkeit der alten Poeten findet immer einen festen Hemmschuh an der Dichtungsgattung, der Sprachform, der Bilderwelt, — um es mit einem Wort zu sagen, an dem Stil*); Shakspeare, in seiner grenzenlosen Mitempfindung alles

*) Das ist die eine grosse Seite des Alterthums, welche ihm den Hochsitz in der Belehrung des jugendlichen Geistes anweist, der nur zu gern in alle Ferne schweift; das ein Grund, warum auch die herrlichsten Erzeugnisse der Neuzeit an dessen Stelle setzen zu wollen, zu den Erfindungen seichter

rein menschlichen Wesens und in seiner wunderhaft sicheren Handhabung der inneren Regeln ästhetischer Plastik, lässt sich nicht so beikommen mit Gesetzen äusserlicher Kunst und typischen Regelzwanges. Freilich ergeht man sich über manche Punkte, z. B. über seine Metrik, in den sonderbarsten Träumereien, als sei er aller und jeder Richtschnur feind: aber doch ist die Kritik bei ihm unvergleichlich viel häufiger, als bei den alten Schriftstellern, in dem Fall, über das, was möglich und nicht möglich sei, nur Gefühl gegen Gefühl setzen zu können; sie ist, wie des Dichters Herrlichkeit selbst, weniger demonstrabel als intuitiv, und eben hieraus erklärt es sich, dass so oft bei den Shakspeare-Kritikern Leidenschaft und Zorn den Platz der Gründe vertreten. So weit möglich, habe ich die vorliegende Untersuchung von den Symplegaden der Shakspeare-Aesthese fern gehalten; ganz kann sie Keiner vermeiden, der mit Shakspeare sich beschäftigt. Theile ich diesen Uebelstand mit meinen sämmtlichen Streitgenossen und Gegnern, so ist den englischen Forschern gegenüber noch ein anderer nicht zu verschweigen. Shakspeare ist uns nicht fremd, und wir haben Recht, stolz zu sein auf die Stellung, die der grosse Dichter zu unserem Volksbewusstsein und unserem geistigen Leben einnimmt; aber das Englische ist uns verhältnissmässig fremd, und die Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts weicht nicht so stark ab von der heutigen, dass der auf das Bewusstsein seiner Muttersprache sich stützende Englische Forscher nicht einen bedeutenden Vorsprung vor uns haben sollte, wenn es ihn auch im einzelnen Falle irre leiten mag. Wohl darf die deutsche Philologie eine grössere Gewandtheit und Sicherheit in der Behandlung kritischer Fragen überhaupt in Anspruch nehmen, und von diesem Standpunkte aus eine methodische Lösung versuchen; allein ich habe mich

---

Köpfe gehört, welche unsere Kinder und Kindeskinder büssen würden. Doch lebe ich der Zuversicht, dass solche anmassliche Illusionen, wie aus der Politik, so aus der Pädagogik verschwinden und einem klar verständigen Erkennen des durch solche und andere schwächere Bildungsmittel Erreichbaren, so wie einem praktischeren und lebensvolleren Behandeln des Althergebrachten Platz machen werden. Freilich war es bisher deutsche Art, wenn man eine Zeit lang, das Kind mit dem Bade ausschüttend, neuernd und weltverbessernd gewirthschaftet hatte, nun wiederum den alten Irrthum mit weinerlicher Verbissenheit festzuhalten — Perser nennen's „Bidamag buden“ —, und Niemand fuhr schlechter als die Mittelpartei, die nicht den Glauben wechselte. Aber wir trösten uns mit W a l t h e r:

daz was ie der welte strît,
tôren schulten ie der wîsen rât.
man siht wol dort wer hie gelogen hât.

durchgängig bemüht, nicht zu vergessen, dass wir Deutschen hinsichtlich des sprachlichen und antiquarischen Apparats in Bezug auf Shakspeare wesentlich abhängen von den Englischen Gelehrten. Es gereicht mir zur besonderen Freude, dass das Resultat meiner Untersuchung mich in den Stand setzte, einen der vorzüglichsten unter ihnen, den um diesen Dichter und um die Geschichte des Englischen Theaters hochverdienten Collier, wieder in sein Recht einzusetzen gegen die schmählichen Unbilden, die Englische und Deutsche Gelehrte ihm zugefügt haben.

Der Plan der Schrift ist folgender. Es galt zunächst (**Erster Theil**, §. 1—46.), den Grundirrthum einiger Gegner zu beseitigen, als habe der MC. keinen andern als einen zufälligen Zusammenhang mit den älteren Ausgaben gehabt; dann (**Zweiter Theil**), durch eine Zusammenstellung der Aenderungen und Zusätze nach möglichen Corruptelgattungen (§. 47—206.) ein Bild von der darin obwaltenden kritischen Methode zu geben, und so die falsche Vorstellung zu zerstören, als liege hier ein willkürliches Drauflosändern vor und zähle der MC. zu den „*slashing critics*" wie Pope. Hierdurch war, wie sich auch die Frage nach der Aechtheit dieser Recension entscheiden mochte, etwas genützt: im einen Falle die merkwürdige Erscheinung der frühesten Shakspearekritik in ihrer Methode anschaulich gemacht, im anderen sogar für die gesammte, auch die klassische Textkritik ein Vorgang, wie er wohl noch nie dagewesen, dargestellt, nämlich wie sich die 150 Jahre fortgesetzte Bemühung der grössten Geister und Gelehrten zu dem plötzlich aufgefundenen ächten Texte verhalte. Es wäre dadurch die Richtigkeit des von dem grossen Lachmann und anderen noch lebenden Meistern eingeschlagenen Weges der diplomatischen Kritik einmal auf das aller Glänzendste bestätigt, freilich auch das geistlose Kleben am Buchstaben der Ueberlieferung, die Codicesquälerei und Vulgatenretterei anderer klassischer Kritiker auf's Stärkste widerlegt.— Aber bald sah ich, dass ich nicht umhin konnte, auch auf den Werth der Aenderungen an jeder einzelnen Stelle einzugehen, wie denn dies schon von der Frage nach dem Verhältniss zu den älteren Ausgaben untrennbar war, und hier ergab sich die Schwierigkeit, dass bei einer nur auswählenden Besprechung der Aenderungen es leicht den Anschein gewinnen konnte, als habe der Verfasser das Misslichste übersprungen. Daher entschloss ich mich zur vollständigen Behandlung, habe so 800—900 Stellen, so genau ich konnte, erwogen, und darunter den bedenklichsten Lesarten des MC. die grösste Aufmerksamkeit zugewandt. Es wäre leicht gewesen, das Büchlein auf das Dreifache des Umfangs zu steigern, wenn ich die Stellen alle vollaus hätte drucken lassen, die Gegner und ihre

Gründe aufführen, und den Leser jedesmal in den Zusammenhang setzen wollen. Ich kann es nicht ändern, da die Verse der Sh. Dramen noch immer nicht gezählt sind, dass man Mühe haben wird, jede einzelne Stelle in der angegebenen Scene zu finden; möge man Herrn Frese's Buch oder die *N. & Em.* selbst daneben brauchen. — Nachdem so die drei umfangreichsten Corruptelgattungen, des Wortanfangs (§. 52—77.), des Wortendes (§. 78—104.), und der Wortmitte (§. 105—154.), vollständig abgehandelt waren, liess ich für die übrigen, von §. 154 an, eine Remission eintreten. Denn einestheils befinden sich trotz einiger schlechten unter diesen die aller schlagendsten Verbesserungen, die jedem Unparteiischen von selbst einleuchten; anderntheils musste das Resultat, so weit es mir erreichbar war, bereits festgestellt sein, da ich nicht nach dem Werthe, sondern nach der Art der Corruptel eingetheilt hatte. So der Einzelheiten müde, auf das Ganze bedacht und allzu grosse Weitläufigkeit scheuend, unterdrückte ich meine „Bemerkungen“ entweder ganz (z. B. §. 154 ff. §. 166 — 177.), oder fasste sie kurz zusammen (§. 164. 182 — 184.). Sorgfältiger waren die Correcturen der Interpunction u. s. w. (§. 178 ff.) und die metrischen Aenderungen (§. 185 ff.) zu besprechen, als wesentlich neue und für die ganze Frage erheblichste Gattungen; bei denen des Reimes (§. 196 ff.) kam mir das inzwischen erschienene dritte Heft des Frese'schen Buches, welches in jeder Hinsicht Anerkennung verdient, zu Statten, und ich erlaubte mir daher, statt der Beredung des Einzelnen, einen literarhistorischen Passus einzulegen. Hiermit war man schon auf historischen Boden geleitet, und es begann ein **dritter Theil**, die Darstellung der scenischen Gestaltung der Dramen nach den Tilgungen (§. 207—234.) und Bühnenanweisungen (§. 235 ff.), womit sich einige historische Aenderungen, so wie, nun man auf die Haupt-Anhaltpunkte für die Zeit des MC. gekommen war, die Endresultate über das Ganze und seine Person (§. 243—250.) verbanden. Wie um die Mühe zu lohnen, führte ein Zufall noch ganz am Ende der Arbeit den Verfasser auf eine eigene Hypothese (§. 251 ff.), welche, wenn sie sich bestätigte, den Schlüssel zu dem ganzen Geheimniss bieten und es erklären würde, wie sich in der neu gefundenen Recension einiges Falsche mit vielem Guten und Aechten mischen konnte.

Eisenach, den 23. September 1854.

I.

§. 1.

Die erste Frage über die Stellung der Emendationen ist die, in wie fern sie als blosse Conjecturen aus freier Hand oder als gestützt auf irgend eine Autorität sich erkennen lassen. Während der vortreffliche Herausgeber selbst eine vierfache Quelle vermuthet:

1. alte Handschriften, sei es dem Theater angehörige Abschriften, sei es vom Dichter selbst geschriebene;
2. Erinnerung eines aufmerksamen Zuhörers im Theater;
3. Benutzung der älteren Ausgaben;
4. eigene Vermuthung;

und, wie es in der Natur der Sache liegt, häufig schwankend, welcher der vier Quellen er die Aenderung zuschreiben soll, nur bei diesem oder jenem prägnanten Falle die grössere Wahrscheinlichkeit für eine der genannten Quellen angiebt, entscheidende Resultate aber selbst zu ziehen unterlässt — ein Verfahren, welches eben so bescheiden als überlegt ist — sind die Gegner mit mehr oder weniger Entschiedenheit bemüht die kitzliche Frage zu lösen — nur H. Dyce, der gelehrteste und feinste unter ihnen, hält sein Urtheil zurück — und mit Ausnahme des H. Singer, der einen literarischen Betrug wittert, also die dritte und vierte Quelle annimmt, sehen wir von ihnen allein die vierte und höchstens die zweite Quelle zugestanden. Bevor wir uns aber in die schwierige Entscheidung zwischen der ersten, zweiten und vierten Mög-

lichkeit einlassen, ist es nothwendig, das Verhältniss der Emendationen zu den alten Ausgaben sorgfältig zu prüfen, da es auf der Hand liegt, dass hier die erste Gewissheit zu erlangen ist, von welcher aus die übrigen Fragen beurtheilt werden müssen. Bei jeder Handschrift wäre das erste Erforderniss, die Uebereinstimmungen und Abweichungen andern Handschriften gegenüber zu untersuchen; wären jene erklärlich ohne Benutzung der übrigen Manuscripte oder Drucke, oder einer allen gemeinschaftlichen Autorität, so würde dies das stärkste Gewicht für die vierte Möglichkeit in die Schale legen; führten die Uebereinstimmungen aber auf wahrscheinliche Benutzung des Früheren, so blieben nur, abgesehen von einem modernen literarischen Betruge, zwei Möglichkeiten: entweder 1) dass die neue Textrecension dem ältesten Kritiker angehörte, der, bei aller Kühnheit, doch nicht ohne Berücksichtigung der früheren Drucke verfuhr; oder 2) dass sie früher als andere Quellen sei und wahrscheinlich der Feder des Dichters am nächsten gestanden habe: in beiden Fällen also, selbst in dem ersteren, würde diese Recension zu einem ausserordentlich hohen Werthe steigen.

A.

Verhältniss zu den Quartausgaben.

a) Uebereinstimmungen.

§. 2.

Eine Reihe von Coincidenzen des MC. mit den Quartos lässt sich dadurch erklären, dass beide Folioausgaben einen sichtlichen Druckfehler hatten, den auf das richtige Wort zurückzuführen jedem aufmerksamen Leser leicht war.

			Folios.	MC. und Quartos.
1.	L. L. L.	2, 1.	*Boyet* (mehrmals)	*Biron* (mehrmals).
2.	M. N. D.	5, 1.	*aire*	*airy*.
3.	M. Ven.	1, 3.	*well-worn*	*well-won*.
4.	-	2, 5.	*steal*	*seal*.
5.	-	5, 1.	*his*	*thy*.
6.	R. II.	1, 2.	*to*	*and*.
7.	1. H. IV.	1, 3.	*loe Mortimer*	*Lord Mortimer*.
8.	-	2, 4.	*match* (qu. 4. 5.)	*march* (qu. 1. 2. 3.).
9.	-	4, 1.	*heire*	*haire*.
10.	-	5, 2.	*he*.	*we*.
11.	2. H. IV.	4, 1.	*low*	*loud*.
12.	2. H. VI.	1, 4.	*silent*	*silence* (o. qu.).
13.	R. III.	2, 2.	*London* (bis)	*Ludlow* (bis).
14.	-	5, 3.	*not*	*now* (qu. 1.).
15.	K. J.	4, 1.	*distilling*	vermuthlich *distilled*.
16.	Haml.	2, 2.	*I mean the matter that you mean.*	*I mean the matter that you read.*
17.	K. L.	1, 1.	*word*	*words*.

			Folios.	Quartos.
18.	K. L.	3, 2.	*white bears*	*white-beards.*
19.	Oth.	3, 3.	fehlt *sigh-kiss-cry*	*and.* *sigh'd-kiss'd-cried.*
20.	-	4, 1.	*conserve*	*construe.*

Andere Druckfehler waren weniger sichtlich, aber doch immer mit einigem Scharfsinn zu treffen:

			Folios.	MC. und Quartos.
21.	M. W.	1, 3.	*honour*	*humour.*
22.	M. Ad.	2, 1.	.... *Father*	*Father* .... *Father.*
23.	3. H. VI.	5, 7.	*renown*	*renown'd* (o. qu.).
24.	R. III.	4, 4.	*intestine*	*intestate.*
25.	K. J.	3, 1.	*heart's*	*hate's* (qu. 1.).
26.	-	4, 3.	*fire*	*life.*
27.	Haml.	2, 2.	*thy news shall be the news*	*thy news shall be the fruit.*
28.	-	5, 2.	*which are*	*which now.*
29.	K. L.	2, 1.	*strangeness*	*strange news.*
30.	Oth.	1, 3.	*feal* *instrument*	*foil.* *instruments.*
31.	-	4, 2.	*the*	*a.*
32.	-	5, 2.	*Did*	*Should.*

so wie in folgenden Fällen dieselbe Aenderung wegen des mangelhaften Metrums nahe lag:

			Folios.	MC. und Quartos.
33.	M. N. D.	2, 1.	*I'll about*	*I'll round about.*
34.	M. V.	1, 1.	*Fare you well*	*Farewell.*
35.	R. II.	5, 2.	*triumph*	*triumph-day.*
36.	-	ib.	fehlt	*by.*
37.	1. H. IV.	1, 3.	*highness*	*highness' name.*
38.	-	2, 4.	*thou*	*thou not.*
39.	3. H. VI.	5, 6.	*indigested*	*indigest* (o. qu.: *undigest*).
40.	R. III.	5, 3.	fehlt	*him.*
41.	Tr. Cr.	1, 2.	fehlt	*see.*
42.	Oth.	1, 3.	*sighs*	*kisses.*
43.	-	4, 3.	*Good Father*	*Good faith.*

§. 3.

Allein auffallender sind andere Uebereinstimmungen. Denn während in folgenden Versen:

		Folios.	MC. und Quartos.
44. M. N. D.	3, 2.	*There to remain . . . .* *Lys. It is not so . . .*	*There to remain.* *Lys. Helen it is not so.*
45. R. III.	3, 1.	*God forbid . . . .*	*God in heaven forbid.*

die Coincidenz durch Vermuthung noch natürlicher wäre, und die geschickte Annahme einer Art von falscher Haplographie die beiden Verse

46. M. N. D.	4, 1.	*And he bid us follow to the temple.*	in	*And he did bid* etc.
47. 1. H. IV.	5, 1.	*Sworn to us in younger enterprise.*	-	*Sworn to us in your younger* etc.

zu verwandeln führen konnte, so wäre es doch sehr merkwürdig, wenn bei den metrischen Ergänzungen:

		Folios.	MC. und Quartos.
48. 1. H. IV.	2, 4.	*The frame and foundation of the earth*	*The frame and huge foundation of the earth.*
49. R. III.	2, 1.	*How that the kindred of the queen*	*How that the guilty kindred of the queen.*
50. -	5, 3.	*By thee was punched full of holes*	*By thee was punched full of deadly holes.*
51. R. J.	2, 2.	*Lady by yonder moon I vow*	*Lady by yonder blessed moon I swear.*

die vier höchst passenden Epitheta gerade dieselben sind, welche sich auch in den Quartausgaben finden, wenn auch zugegeben werden mag, dass bei solchen Coincidenzen der Zufall sein Spiel gehabt habe.

Ebenso auffallend wie in diesen sich geradezu als metrisch falsch ankündigenden Stellen ist die Coincidenz mit den beiden Quartos in

52. M. V. 2, 7. *Who chooseth me shall gain what many men desire,*

wo eine scharfe Aufmerksamkeit darauf, dass der Vers ein Alexandriner sein sollte, zur Einschiebung von *many* führen konnte; noch sonderbarer die Coincidenz in einem zweiten Alexandriner:

53. Oth. 3, 3. *Is once to be resolved. Exchange me for a goat,*

wo sich doch die Foliolesart mit anapästischem Anfang wohl halten liess; und wenn auch in der Foliolesart:

54. R. II. 5, 5. *I have been studying how to compare*

ein feines Ohr hätte gewahren können, dass der Vers hübscher lauten würde:

I have been studying how I may compare,

so wäre es doch sehr eigenthümlich, dass es grade so in qu. 1. (die dem Original-Manuscripte auf jeden Fall nahe stand) zu finden ist. Dasselbe gilt von

55. 3. H. VI. 1, 1. *dangerous — dangerously,*

indem der Creticus eben so schleppend ist wie *studying;* vielleicht auch das Umgekehrte von:

56. R. II. 4, 1. *nobleness — nobless,*

wo der Dactylus wegen des *ss* eben so unmelodisch hart ist, wie dort der Creticus schleppend, obwohl das Coincidiren in einer so seltenen Form wie *nobless* immer höchst seltsam wäre. Auch

57. Oth. 3, 3. *fed well*

zu streichen lag nahe, doch hätte er auch *free and* streichen können.

In einigen Fällen konnte aus einer richtigeren Einsicht in den Sinn eine solche Coincidenz entspringen. Es würde z. B. natürlich gewesen sein, wenn ein hochgebildeter Leser das Unpassende der vermuthlich von einem nach effectvoller Ironie haschenden Schauspieler herrührenden Foliolesart einsehend, dieselbe:

58. R. J. 3, 1. *love* ..... in ..... *hate,*

wie es die Quartos haben, verwandelt hätte. (cf. Herrn Ulrici's Ausg. a. a. O.). Ebenso hätten die Aenderungen in sprichwörtlichen Redensarten, wie

59.	1. H. IV.	2, 1.	*tuck*	in	*tickle.*
60.	R. J.	1, 2.	*made*	-	*married.**)
61.	K. L.	1, 1.	*and*	-	*not.*

und noch etwa von

62.	2. H. IV.	5, 1.	*with*	in	*without.*
63.	Oth.	1, 3.	*brain*	-	*balance.*
64.	-	3, 3.	*quantities*	-	*qualities.*

---

*) cf. A. W. 2, 3. *A man that's married is a man that's marr'd.*

eigene Urtheile sein können, die nur zufällig mit den Quartos coincidirten.

Wer auf L. L. L. 4, 3. achtete, konnte

65. L. L. L. 1, 1. *thee*

zusetzen; wer Glück und Scharfblick hatte, konnte

66. M. N. D. 3, 1. *On the first view to say, to swear, I love thee:*

67. Tr. Cr. 2, 2. *Or like a star disorb'd? — Nay, if we talk of reason*

als versetzte Zeilen erkennen, und die richtige Ordnung herstellen, wie dort Theobald (mit Hülfe von Fisher's Quarto), hier Pope (mit Hülfe der Qu.) that; konnte

68.	1. H. IV.	4, 1.	*not*	in	*hot.*
69.	-	5, 2.	*earth and the cold* . . .	-	*earthy and cold.*
70.	2. H. IV.	1, 1.	*able*	-	*armed.*
71.	H. V.	4, 1.	*fewer*	-	*lower* (qu. 1.2. *lewer*, qu. 3. *lower*).
72.	Tr. Cr.	2, 2.	*hard hearts*	-	*hare hearts.*
73.	Haml.	3, 1.	*or Norman*	-	*nor man.*

ferner, wenn er ein sehr scharfes Verständniss des Dichters hatte,

74. R. II. 1, 4. *grew* in das einfachere und bessere *blew*

75. Haml. 3, 4. *breath* in das sehr poetische *brother*

verwandeln; so wie aus demselben guten Verständniss heraus

76. K. L. 5, 2. die Bühnenanweisung *Dies*,

77. R. J. 5, 3. *Come, lie thou — depart again*

ausstreichen, sei es, dass letztere 4—5 Zeilen von einem Schauspieler zur Vermehrung des Pathos eingeflickt, oder aus einer früheren Fassung stehen geblieben waren. — Aber leichteres Spiel hatte er doch, wenn er in den Quartausgaben nachsah, und wir bekommen durch die Annahme, dass er sie nicht kannte, nur um so mehr Achtung vor seiner Divinationsgabe.

§. 4.

Diese Achtung mischt sich mit Verwunderung, wenn wir den MC. auch solche Stellen, welche in seinem Text scheinbar nicht corrupt waren, auf die Lesart der Quartos zurückführen sehen. Der MC. ändert:

			Folios.		**MC. und Quartos.**
78.	M. Ad.	2, 1.	*love*	in	*Jove.*
79.	M. V.	1, 2.	*reason*	-	*reasoning.*

			Folios.		MC. und Quartos.
80.	M. V.	2, 1.	*o'erstare*	in	*outstare.*
81.	R. II.	1, 2.	*furnish*	-	*furbish.*
82.	-	4, 1.	*forbid*	-	*forfend.*
83.	-	ib.	*sure*	-	*surely.*
84.	-	5, 1.	*fall*	-	*tale.*
85.	1. H. IV.	1, 1.	*Far*	-	*For.*
86.	-	2, 4.	*my opinion*	-	*my own opinion.*
87.	-	4, 1.	*How-now*	-	*Zounds.*
88.	2. H. IV.	4, 4.	*joyne*	-	*win.*
89.	R. III.	1, 2.	*servant*	-	.... *suppliant.*
90.	-	4, 4.	*found*	-	*fond.*
91.	Tr. Cr.	1, 3.	*godly*	-	*godlike.*
92.	-	ib.	*pawn*	-	*prove.*
93.	-	3, 2.	*reputed.*	-	*repured* (vielleicht in einigen Expl. der qu. 1.).
94.	-	3, 3.	*out*	-	*once* (cf. §. 92, 15.).
95.	-	ib.	*shrinking*	-	*shri(e)king.*
96.	R. J.	1, 1.	*civil*	-	*cruel* (qu. 4.).
97.	-	2, 2.	*I vow*	-	*I swear* (qu. 1.).
98.	-	3, 1.	*fire and fury*	-	*fire-eyed fury* (qu. 1.).
[?] 99.	-	5, 1.	*I deny you*	-	*I defy you.*
100.	Haml.	1, 1.	*landless*	-	*lawless.*
101.	-	ib.	*day*	-	*morn.*
102.	-	1, 3.	*sanctity*	-	*safety.*
103.	-	ib.	*sect and force*	-	*act and place.*
[?]104.	-	ib.	*keep within the rear* . .	-	*keep you in the rear.*
105.	-	3, 1.	*poor*	-	*proud.*
[?]106.	-	ib.	*dispriz'd*	-	*despis'd.*
107.	-	3, 2.	*of my soul*	-	*of thy soul.*
[?]108.	-	ib.	*mistake*	-	*must take* (qu. 1.).
109.	-	4, 7.	*I but dipp'd*	-	*that but dip.*
110.	-	5, 2.	*His*	-	*This.*
111.	K. L.	1, 1.	*with shame*	-	*shame them.*
112.	-	3, 4.	*the winds* (Prosa) . . .	-	*the cold winds.*
113	-	4, 4.	*desires*	-	*distress.*
114.	-	4, 6.	*enraged.*	-	*enridged.*
115.	Oth.	3, 3.	*them*	-	*it.*
116.	-	5, 2.	*thee*	-	*it.*

Man mag diesem Verzeichniss eine oder die andere Stelle abdingen (ich selbst habe einige deshalb mit [?] bezeichnet), die vielleicht dem Sprachgefühl und der Sachkenntniss eines Engländers des 17. Jahrhunderts sich gleich

als Druckfehler herausgestellt haben mögen: immer sind die Mehrzahl jener Coincidenzen eines auch noch so feinen und geschmackvollen Kritikers mit dem, was schon längst gedruckt stand, sehr auffallend. Und dennoch sind nur wenige, wo wir nicht sogleich Recht geben müssen, so dass wir uns bei diesen wenigen bescheiden dürften.

Ich hebe noch ein paar der schlagendsten Beweise für sich heraus.

	Folios.	MC. und Quartos.
117. R. III. 3, 1.	*Chop off his head, something we must determine.*	*Chop off his head, man: somewhat we must do.*

wo es räthselhaft wäre, wenn sich ohne einen Zusammenhang des MC. mit den Quartos die unläugbar kräftigere Form — sie ist kürzer, endet nicht weiblich, und hat noch das höhnische *man:* Schlegel folgte mit Recht — wie durch einen Blitz geoffenbart haben sollte, und zwar wörtlich dieselbe, die schon lange gedruckt war. Aehnlich verhält es sich mit

	Folios.	MC. und Quartos.
118. 1. H. IV. 1, 3.	*Who either through envy or misprision Was guilty.*	*Either envy therefore or misprision Is guilty.*

Aber eine vollkommene Unmöglichkeit wäre es, dass der MC. aus seinem eigenen Kopfe ganze Sätze und Zeilen, die in seiner Ausgabe nicht standen, gerade so ergänzt hätte, wie sie nur die Quartausgaben darbieten. Und doch findet auch dies Statt:

119. R. III. 1, 2. *to take is not to give.*
120. K. L. 1, 1. *to love my father all.*

Beide sehr bedeutsame Zusätze konnte der MC. nur aus irgend einer Verbindung mit dem Text der Quartos entnehmen, sei diese nun, welcher Art sie wolle.

§. 5.

Wir machen also den Rückschluss, dass auch die meisten jener 100 und mehr Uebereinstimmungen nicht auf Zufall beruhen, sondern aus der §. 1. erwähnten ersten, zweiten

oder dritten Quelle geflossen sind, und, ohne der Frage präjudiciren zu wollen, müssen wir doch gleich bemerken, dass viele jener Aenderungen zu kleinlich erscheinen, als dass sie im Gedächtniss hätten haften sollen, und dass der ganze höchst saubere und mechanische Charakter derselben für eine directere Quelle spricht, als für die Erinnerung vom Theater her.

Ueber die Vorzüglichkeit dieser Quartolesarten vor den Foliolesarten können wir uns füglich die Erörterung sparen: bei den meisten Stellen liegt dieselbe auf der Hand.

§. 6.

Diejenigen Stellen, wo Druckfehler nur in der Folio 2. gemacht sind, sind zwar meistens nicht von dem Hrn. Hg. angeführt — ihre Zahl wäre vermuthlich Legion — ich will jedoch nicht unterlassen, die bedeutsameren, welche mitgetheilt sind, hier beizufügen:

			Folio 2.	MC., Fol. 1. und Quartos.
121.	M. Ad.	2, 1.	*foul ... you*	*fowl ... yea.*
122.	M. V.	5, 1.	*tears*	*trees.*
123.	R. II.	1, 3.	*captain*	*captive.*
124.	-	5, 6.	*uncle*	*kind uncle.*
125.	1. H. IV.	1, 1.	*dambe*	*daub.*
126.	2. H. IV.	Ind.	*surmises*	*surmise.*
127.	-	4, 1.	*how*	*here.*
128.	-	Epil.	*forgotten*	*forgiven.*
129.	3. H. VI.	3, 3.	*we*	*have we* (o. qu.).
130.	R. III.	5, 3.	*my self*	*my life.*
131.	Tr. Cr.	2, 2.	*lovers*	*livers.*
132.	-	4, 4.	*sittest*	*sigh'st.*
133.	Haml.	4, 5.	*let in*	*that out.*
134.	K. L.	2, 1.	*of revenues*	*of his revenues.*
135.	-	4, 6.	*gor'd*	*gorg'd.*
136.	-	ib.	*treasure*	*treasury.*

Die meisten dieser Verderbnisse waren sehr augenfällig, bei einigen jedoch tritt dieselbe Verwunderung über die Coincidenz ein, wie bei den §§. 3. und 4. erwähnten (z. B. 125., 134., 122., 131.), denn war auch fast immer das Dasein eines Druckfehlers klar, so war doch, wie er zu bessern sei, nicht

immer leicht zu sehen: sie können nun ebenso gut unter die vorigen, wie unter die Wahrscheinlichkeitsbeweise für Bekanntschaft mit Folio 1. gerechnet werden. cf. §. 30.

Endlich kommen noch einige Beispiele der Coincidenzen mit Quartos hinzu, wo der MC. allenfalls durch Einsicht in die Folio 1. auf das Richtige hätte geführt werden können, wo aber diese schon den Anfang der Corruptel der Folio 2. enthält:

Folio 2.	Folio 1.	MC. und Quartos.
137. M. V. 2, 5.		
but	*but he*	*and he.*
138. R. J. 5, 1.		
And all this winged unaccustom'd spirit	*And all thisan day an vecustom'd spirit*	*And all this day an unaccustom'd spirit.*
*139. Haml. 4, 5.		
by	*buy*	*lay.*
140. Haml. 5, 2.		
always	*have always*	*have also*
141. Oth. 1, 1.		
hell	*hell apines*	*hell pains.*
142. Oth. 3, 3.		
sent had I in	*sense had I in*	*sense had I of.*

Leichter hatte der MC. aber es auch hier, wenn ihm die Quartos zu Gebote standen.

β) Anlehnungen.

§. 7.

Allein neben diesen Uebereinstimmungen, oft in deren unmittelbarster Nähe, finden sich nicht nur Hunderte von Aenderungen, von denen jeder der überlieferten Texte in gleicher Weise abweicht, sondern auch eine beschränktere Zahl von Abweichungen da, wo die Quartausgaben von den Folioausgaben wesentlich verschieden sind, so dass also drei, bisweilen sogar vier oder fünf Lesarten entstehen.

§. 8.

Hierbei wird man erst diejenigen auszusondern haben, in denen sich eine unverkennbare Anlehnung an die Lesart der Quartos zeigt; und da sind zuvörderst sechs Stellen aufzuführen, wo die Quartos eine ganze oder halbe Zeile mehr haben, welche in den Folios ganz fehlte, und welche der MC. mit einer geringen Abweichung an dem Rande wieder einfügte:

		Quartos.	MC.
1. Tr. Cr.	4, 5.	*And parted thus you and your argument:*	*And parted you and your same argument.*
2. R. III.	3, 7.	*O do not swear, my Lord of Buckingham:*	*O do not swear, my cousin Buckingham.*
3. 2. H. IV.	1, 2.	*about three o'clock in the afternoon:*	*about three of the afternoon.*
4. -	2, 4.	*Hang yourself, you muddy conger, hang yourself:*	*Hang yourself, you muddy conger.*
5. K. L.	4, 6.	*Ay, and for laying Autumn's dust:*	*And laying Autumn's dust.* (So Johns. Steev.)

		Quartos.	MC.
6. 1. H. IV.	5, 2.	*I thank your grace for this high courtesy Which I will give away immediately:*	*I thank your grace for this high courtesy Which I shall put in act without delay.*

Woher hatte der MC. diese Lesarten? Doch wohl nicht etwa aus seinem eigenen erfinderischen Kopfe? Dies anzunehmen ist purer Wahnsinn: einige jener Stellen sind entweder absichtlich ausgelassen (Rich. III. 3, 7.), oder als matt vom Dichter selbst gestrichen (wie Johnson von I. Henr. IV. 5, 2. annahm); dem sei wie ihm wolle, eine Lücke war an mehreren Stellen keinem sterblichen Auge bemerkbar. Es sieht vielmehr so aus, als habe er die Quartos oder deren Quelle gekannt, denn wenn er auch eine sehr genaue Kenntniss vom Theater her gehabt hätte, so hätte er doch schon die 36 Stücke sehr genau auswendig wissen müssen, um das Fehlen dieser Stellen gerade am richtigen Platze bemerken, und sie fast wörtlich einsetzen zu können. Das schiene mir selbst für einen Theaterregisseur oder Souffleur aus Shakspeare's Zeit eine starke Zumuthung an Verstand und Gedächtniss; nur etwa die Stelle Rich. III. 3, 7. hätte leicht wörtlich von einem eifrigen Besucher der früheren Aufführungen behalten werden können.

Angenommen aber, dass er nicht einer handschriftlichen Quelle, einem Theater-Mspt. etwa, folgte, so wären die dort stattfindenden Abweichungen kein Gegenbeweis gegen eine directe Einsicht in die Quartos, da dieselbe geniale Freiheit, die ihn dann zu hundert anderen Emendationen veranlasst haben müsste, ihn auch, bei der Aufnahme ganzer Passagen aus abweichenden Texten, bestimmen konnte, dieselben nach seinem Geschmack zu verändern.

§. 9.

Dahin könnte auch eine andere Stelle:

Quartos.	Folios.	MC.
7. R. III. 5, 3.		
Ri. O Ratcliff, I have dreamed a fearful dream. What thinkest thou, will our friends prove all true?	*Ri. O Ratcliff, I fear, I fear.*	*Ri. O Ratcliff, I have dreamed a fearful dream.*
Ra. No doubt, my Lord.		
Ri. O Ratcliff, I fear, I fear.		

führen; denn der MC. hätte mit eigener Prüfung das Nothwendigste den Quartos entnommen, ohne das, was für den Zusammenhang wegfallen k o n n t e, hinzuzufügen. Doch stiesse dies auch nicht gegen die Annahme eines allen drei Lesarten zu Grunde liegenden Theater-Manuscripts an, da dort zwei Fassungen, von denen die eine nachher ausgestrichen oder halb ausgestrichen war, zu der zu langen Form in den Quartos und der zu kurzen in den Folios hätten verleiten können. Als Coincidenz aus blosser Erinnerung wäre es immerhin unwahrscheinlich. — In der Veränderung der Personenangabe vor dem Text zeigt sich auch

8. Mids. N. Dr. 5, 1.

eine halbe Coincidenz mit den Quartos, die als ersonnen kaum, wohl aber als Theaterreminiscenz gedacht werden kann. Ist es nicht auffallend, dass der zum eben Vorhergehenden nicht passende Anfang *A play there is* (der neue Text hat [sehr gescheidt] *this;* gab dies der MC.?) zu der weit vorhergehenden Frage des Theseus: *Is there no play to ease the anguish of a torturing hour?* eine schlagende Antwort bildet? und dass das Dazwischenliegende ganz fehlen und recht wohl ein späteres Einschiebsel (vielleicht gar nicht einmal von des Dichters Hand) sein könnte? Da wäre denn die Verkittung der Fuge nicht allzugeschickt gemacht, und das Schwanken in der Vertheilung der Reden an die Personen bei einem bloss in der Theaterwelt entstandenen und wegen augenblicklicher Beziehungen (auf Spenser?) eingelegten Zusatze wäre um so natürlicher. Manches Matte im Ausdruck ist auffällig, so *if not with some delight,* auch

sieht diese Reihe von Fragen überhaupt wie eine flachere Wiederholung des vorigen *what masks* etc. aus. Wäre es Homer, wir würden sicher eine Interpolation annehmen. — Dann konnte freilich der MC. nur von *A play there is* an die Personenverwechslung berichtigen, da er das Eingelegte als Solches kannte? — Und strich es doch nicht durch, änderte sogar darin *strange* in *seething?* — Zwei Hände? — Eine Hand, aber zwei Quellen? —

§. 10.

Aehnliche Fälle, in denen eine Anlehnung an die Lesart der Quartos erkennbar ist, sind:

	Quartos.	Folios.	MC.	
1. R. III. 3, 7.	*Come, citizens, zounds, I'll entreat no more.*	*Come, citizens, we will entreat no more.*	*Zounds, citizens, we will entreat no more.*	
2. R. J. 1, 4.	*Pick'd from the lazy finger of a maid* (qu. 1.).	f. 1. qu. 2. etc. *Prick'd ... man* f. 2. *Prick'd ... woman.*	*Pick'd .... milk-maid.*	
3. R. J. 2, 2.	*pale and green (dto)* . .	*sicke and green* . .	*white and green.*	
4. H. V. 2, 1.	*mare*	*name*	*jade.*	
5. K. L. 3, 4.	*through ford and whirlpool*	*sword*	*swamp.*	
6. M. W. 2, 1.	*Brooke*	*Broome*	*Bourne*	nicht aufgenommen in d. neuen Text
7. Tr. Cr. 3, 3.	*since things in motion sooner catch the eye. Than*	*begin to* (f. 2. *'gin to*)	*quicklier*	
8. Haml. 1, 5.	*depriv'd* (nur die skizzenhafte qu. 1.)	*dispatch'd* . . .	*despoil'd* (in einer Rasur).	
9. Oth. 2, 3.	*cooled*	*collied*	*quelled.*	
10. Oth. 3, 3.	*strongly*	*soundly*	*fondly.*	
11. Haml. 4, 3.	*politic worms*	*worms*	*palated worms.*	
12. Oth. 3, 4.	*sullen rheum*	*sorry rheum* . . .	*sudden rheum.*	
13. M. V. 3, 2.	*guiled* (wie f. 1.). . . .	*guilded*	*guiling.*	
14. 1. H. IV. 4, 1.	*my mind*	*his mind*	*my Lord.*	

Quartos.	Folios.	MC.
15. Oth. 3, 3. *feels* (nur qu. 2.) . .	*keeps*	*knows.*
16. R. J. 5, 3. *O, I believe* (nur qu. 1.)	*Shall I believe? I will believe.*	*I will believe.*
17. M. W. 1, 3. *she hath legions of angels*	*he ... a legend* . . .	*he ... a legion.*
18. K. L. 1, 1. *square of sense possesses*	*square of sense professes.*	*sphere of sense possesses.*
19. Tr. Cr. 5, 2. *In faith, I will, la, never trust me else*	f. 1. *lo!* — f. 2. *goe.*	*lord.*
20. Tr. Cr. 5, 3. drei Zeilen fehlen	In den Folios 3 Zeilen mehr (sichtlich corrupt)	Nur zum Theil weggestrichen vom MC. Er lässt die erste Halbzeile stehen.
21. L. 3, 1. *in the male*	*in thee male.* . . .	*in them all* (wie Tyrwhitt).
22. M. N. D. 1, 1. *His folly, Helena, is no fault of mine* (qu. 1.)	*His folly, Helena, is none of mine* (auch qu. 2.)	*His fault, fair Helena, is none of mine*
23. 2. H. IV. Ind. *peasant towns* (?) . . .	*peasant-towns*	*pleasant towns.*
24. Haml. 3, 2. *raz'd shoes*	*rac'd shoes*	*raised shoes* (St.)
25. Haml. 5, 2. *deep plots do fall* (*pall:* qu. 2.)	*dear plots do pall* (*paule*)	*deep plots do fail* (P. J. St. Ty.).
26. R. J. 2, 6. *I cannot sum up sum of half my wealth.*	*sum up some.* . . .	*sum the sum.*
27. Oth. 4, 1. *A passion most unsuiting such a man* (qu. 1.)	*resulting*	*unfitting* (qu. 2. von 1630.).
28. R. J. 2, 2. *lazy-pacing*	*lazy-puffing*	*lazy passing* (C.).
29. K. L. 3, 2. *simular man*	*simular*	*simuler* (C.).

§. 11.

Die erste Stelle, welche in untrennbarem Zusammenhange mit dem ergänzten Verse *O do not swear* etc. steht, leidet dieselbe Beurtheilung, wie 5, 3. *O Ratcliff* etc., indem der MC. nur *Zounds* als das Nothwendige aufnahm, das Uebrige

aber stehen lassen konnte. Beides ist entweder Verschmelzung durch conciliatorische Kritik, oder Spaltung in zwei Lesarten aus Einer Quelle. Die zweite Stelle sieht aus wie eine Vervollständigung der Quartolesart, kaum wie eine Erinnerung, noch weniger wie eine Coincidenz durch Conjectur. Für die dritte verweise ich auf die Note des gelehrten Hg. (sowohl *sick* als *pale* konnten falsche Dittographien sein aus der vorhergehenden Zeile). Man würde, wenn dem MC. nicht eine bestimmte Erinnerung vorgeschwebt oder eine Autorität, aus der er abschrieb, vorgelegen hätte, sich ungemein über die Willkür und über die Eigenthümlichkeit des Zusatzes *milk* (durch den der Vers metrisch nicht gewann, so dass einem recitirenden Schauspieler das einfache *maid* geläufiger schien) und der Aenderung *white* wundern müssen. Während alle Foliolesarten hier mehr oder weniger matt und unsinnig sind (*sword* ist selbst für verstellten Wahnsinn zu dumm), zeigt sich zwischen den ohne Frage besseren Quartolesarten und denen des MC. ein bestimmtes Verhältniss: es sind synonyme Ausdrücke, welche selbständig (auch ohne Hülfe der Erinnerung) hineinzusetzen allerdings aus scharfem Verständniss des Dichters möglich war (*swamp* hätte dem folgenden *bog* entnommen sein können, oder einer gelehrten Bekanntschaft mit Harsenet's Buche?), welche sich aber auch so erklären lassen, dass *pale*, *mare*, *ford*, *Brooke*, *sooner* Schauspielerglossen waren, *pale* aus Missverständniss, *mare*, *ford* (indem man fälschlich das *f* des MS. für ein *s* hielt) und *Brooke* aus dem verkehrten Uebertragen vom MS. auf die Rolle, *sooner* aus Nachlässigkeit entstanden, und dass der MC. diese Fehler nach dem vorliegenden MS. rectificirte. In der That können die vier dreifachen Lesarten No. 4., 5., 6., 8. sehr wohl aus Einem schlecht geschriebenen Original entsprungen sein, auch ohne Glossen in diesem selbst zu statuiren. Die Rasur in der 8. Lesart würde dann nur zu bedeuten haben, dass der MC. das undeutlich geschriebene Wort erst auch, wie seine Vorgänger, falsch las;

doch ist auf diese Abweichung, als aus qu. 1. stammend, nicht allzuviel zu geben.

§. 12.

Von den folgenden Aenderungen konnten zwei: *guiling* und *legion*, auch ohne alle Hülfe gemacht werden; auch dass von *Shall I believe* und *I will believe* Eins oder das Andere falsch war, liess sich so erkennen, obwohl auch hier den MC. die Einsicht in qu. 1. leiten konnte, wie sie ihn zum Wegstreichen des *Come, lie thou* etc. veranlassen konnte; auch *possesses*, da *profess* eben vorhergeht, der Druckfehler also leicht zu muthmassen war, obwohl das dicht daneben stehende *sphere* entweder seiner Kühnheit oder der Autorität, die ihn leitete, angehört; *my Lord* aber wäre schon eine sehr schlaue Vermuthung, obwohl *his mind* ziemlich unsinnig ist: hier hätte den MC. wie Capel die Qu. leichter geführt, während die Tilgung No. 20. bloss zufällige Coincidenz sein konnte; so auch bei *sudden*, obwohl da sowohl die Quarto- als die Foliolesart einen Sinn gab, wenn auch *sorry* nicht *sad* ist, sondern reichlich erhaben und pathetisch klingt, und die Annahme nahe liegt, dass alle drei Wörter aus Einem schlecht geschriebenen Original entstanden. Dasselbe gilt von *quelled*, der 9. Stelle, und von der 10: *fondly* (wenn die früheren Leser ein langes *s* annahmen); vielleicht gehört auch das *knows* der 15. Lesart in dieselbe Gattung, so dass überall ein unleserliches Originalwort zum Grunde lag, wie Merch. of Ven. 5, 1. der Corrector zuerst aus demselben *beasts* herauslas, dann aber, seinen Irrthum erkennend, dies ausstrich und das richtige *tears* (der Quartos) hinschrieb. *Feels* aber könnte auch eine Schauspielerglosse für *knows* sein; übrigens war, da die qu. 2. von 1630 ist, das zuerst gedruckte Wort hier *keeps*. Und doch könnte dies sehr wohl ein Druckfehler sein, da *keeps* in derselben Zeile noch einmal vorkommt; nicht unwahrscheinlich wäre es, wenn Sh. die Wiederholung desselben Ausdrucks in einer Zeile (da kein Nachdruck auf die-

sem Worte liegt) vermieden hätte. — Die Druckfehler: *la-lo-goe* für *lord* können aus einer Abkürzung des Originalwortes entstanden sein: *lo:*, wie 1 p. Henr. IV. 1, 3. Ebenso ist aus der Abkürzung des *the* das *up* (26) entstanden. Von den letzten Lesarten 23., 24., 25., 27., 28. (sie sind alle vortrefflich; — über No. 23. cf. §. 109, 9.) gilt auch, dass sie aus Einem Originalwort entstanden sein können; bei 22. liegt dies weniger nahe.

Aber ganz unmöglich wäre es zu denken, dass der MC. in der prosaischen Rede Hamlet's durch blosse Coincidenz ein Wort grade da eingeschoben hätte, wo die Folios eins ausliessen, welches sich in den Quartos findet, und dass dies Wort grade dem der Quartos in der Art ähnlich sein sollte, dass es, sei es durch Verlesen, oder Verhören leicht damit verwechselt werden konnte. Wer also hier *palated* zusetzte, ein sehr eigenthümliches Wort, kann nur ein Souffleur oder Theaterregisseur oder ein anderer Auswendigwisser des Dichters gewesen sein, oder ein Kritiker, der nach Einsicht in die Quartos auf das *politic* derselben eine (diplomatisch genommen) sehr feine Conjectur pfropfte, oder aber ein simpler, jedoch gewandter Abschreiber, der ein schlecht geschriebenes Wort, welches die Setzer der ersten Quarto oder die Rollenabschreiber verlesen, und die der ersten Folio aus demselben Grunde weggelassen hatten, nun rectificirte. (cf. §. 98. No. 7.)

γ) Abweichungen.

§. 13.

Mit grosser Vorsicht also werden wir diejenigen Fälle zu beurtheilen haben, wo der MC. Stellen, die in den Folios metrisch corrumpirt vorlagen, anders als die Quartos ausfüllte, und wo er für den Ausdruck der Folio, statt den der Quarto zu nehmen, einen dritten darbietet:

A.

	Quartos.	Folios.	MC.
1.	M. Ad. 5, 4.		
	One Hero died defil'd, but I do live (etwas hart)	*One Hero died, but I do live*	*One Hero died belied, but I do live.*
2.	L. L. L. 1, 1.		
	So you to study now it is late	*So you to study now it is too late*	*So you by study now it is too late*
	Climb o'er the house to unlock the little gate (*little* Flickwort).	*That were to climb o'er the house to unlock* (f. 2. *t'unlock*) *the gate.*	*Climb o'er the housetop to unlock the gate.*
3.	1. H. IV. 4, 3.		
	My father, and my uncle, and myself.	*My father, my uncle, and myself.*	*My father, with my uncle, and myself.*
4.	1. H. IV. 4, 3.		
	Who is, if every owner were well plac'd.	*Who is, if every owner were plac'd.*	*Who is, if every owner were due plac'd.*
5.	R. III. 3, 1.		
	My lord protector needs will have it so (nur qu. 1.)	*My lord protector will have it so.*	*My lord protector will e'en have it so.*
6.	R. III. 5, 3.		
	My foreward shall be drawn out all in length (nur qu. 1.).	*My foreward shall be drawn in length.*	*My foreward ranks shall be drawn out in length.*
7.	R. III. 5, 3.		
	Doth comfort thee in thy sleep: live and flourish (ungefüge).	*Doth comfort thee in sleep: live and flourish.*	*Doth comfort thee in sleep: live thou and flourish.*

	Quartos.	Folios.	MC.
8. R. III. 5, 3.	*Perjury, perjury in the high'st degree.*	*Perjury in the high'st degree.*	*Perjury,* ***foul*** *perjury in the high'st degree.*
9. Haml. 5, 2.	***Here, Hamlet, take thy*** *napkin, rub thy brows.*	***Here's*** *a napkin, rub thy brows.*	***Here is*** *a napkin, rub thy brows,* ***my son.***
10. Oth. 3, 3.	*If she be false,* ***o! then*** *heaven mocks itself.*	*If she be false, heaven mock'd itself.*	*If she be false, O heaven doth mock itself.*
11. Oth. 5, 2.	*Ay, with Cassio.* ***Nay, had*** *she been true*	*Ay, with Cassio.* ***Had*** *she been true*	*Ay, with Cassio.* ***Had*** *she been* ***but*** *true*
12. Oth. 5, 2.	*Which I have* ***here*** *recover'd from the Moor.*	*Which I have recover'd from the Moor.*	*Which I have* ***now*** *recover'd from the Moor.*
13. Tr. Cr. 5, 9.	*So Ilion fall thou* ***next!*** *now, Troy, sink down.*	*So Ilion fall thou! now, Troy, sink down.*	*So Ilion fall thou! now,* ***great*** *Troy, sink down!*
14. Tr. Cr. 4, 2.	*Good, good, my lord:* ***the secrets of neighbour Pandar.***	*Good, good, my lord:* ***the secrets of nature.***	*Good, good, my lord:* ***the secret laws of nature.***

B.

	Quartos.	Folios.	MC.
1. M. Ad. 2, 1.	*something of that jealous complexion.*	*something of a jealous complexion.*	*something of as jealous a complexion.*
2. M. N. D. 5, 1.	*moon used*	*moral down*	*wall down.*
3. M. V. 1, 2.	*Scottish*	*other*	*Irish.*
4. 1. H. IV. 1, 2.	*were it not here* . . .	*were it here*	*it is here.*
5. Tit. Andr. 5, 3.	*Roman Lord*	*Goth*	fehlt.
6. K. L. 1, 1.	vielleicht *on the* ***sixth*** *day following?*	*tenth*	*seventh.*
7. K. L. 4, 1.	***stands*** *your ordinance* .	***slaves*** (schlecht) . . .	***braves.***
8. K. L. 5, 2.	*I'll* ***prove it*** *on thy heart*	***make it*** (schlecht) . .	***make good.***
9. K. L. 5, 2.	*Maugre thy strength,* ***youth, place,*** *and eminence.*	***place, youth,*** . . .	***skill, youth,***

Quartos.	Folios.	MC.
10. 2. H. IV. 1, 2. *in these costermonger-times* (in Prosa).	*in these costermonger* (defekt).	*in these costermonger-days.*
11. H. V. 1. 2. *to fine* (qu. 3.) *his titles with some shows of truth*	*find*	*found.*
12. H. V. 1, 2. *to spoil and havoc more than she can eat.*	*tame*	*tear.*
13. R. III. 1, 4. *my holy humour* . . .	*this passionate humour of mine*	*this compassionate humour of mine*
14. R. III. 2, 2. *follow him to his new kind-dom of perpetual rest.*	*of ne'er changing night.*	*of ne'er changing light.*
15. R. III. 2, 3. *that, in his nonage* . .	*which, in his nonage* .	*with, in his nonage.*
16. Haml. 1, 2. *nighted*	*nightly*.	*nightlike.*
17. Haml. 1, 2. *distill'd*	*bestil'd*.	*bechill'd.*
18. Oth. 1, 3. *Without more certain and more over test*	*Without more wider and more over test*	*Without more evidence and overt test*
19. Oth. 2, 1. *trash .... crush* . .	*trash....trace* . . .	*brach.... trash.*
20. Oth. 2, 3. *three lads of Cyprus* .	*three else of Cyprus*. .	*three elfes of Cyprus.*
21. Oth. 4, 2. *slow unmoving*. . .	*slow and moving* . .	*slowly moving.*
22. Oth. 4, 2. *great'st abuse* . . .	*least misuse*. . . .	*least misdeed.*
23. Oth. 5, 2. *No, I will speak as liberal as the air* (nur qu. 1.)	*north* (und qu 2.). . .	*wind.*
24. Oth. 5, 2. *Come, bring him away* .	*Come, bring away* . . . (nicht metrisch defekt.)	*Come, bring them away.*
25. R. J. 1, 4. *a lawyer's lap* (nur qu. 1.).	*a courtier's nose*	*a counsellor's nose.*
26. R. J. 1, 4. *face* (nur qu. 1.).	*side*	*tide.*
27. R. J. 2, 2. *Nor arm, nor face, nor any other part. Belonging to a man* (nur qu. 1.).	*Nor arm nor face. O be some other name. Belonging to a man* (auch qu. 2. 3.).	*Nor arm nor face. O be some other name!*

Quartos.	Folios.	MC.
28. Tr. Cr. 5. 2. *And any man may sing her, if he can take her cliff; she's noted.*	*... find her .... but take her life ...*	*find her key....take her clefft...*
29. Tr. Cr. 2, 2. *He sate our messengers*	*He sent our messengers*	*We sent our messengers*
30. Tr. Cr. 2, 3. *His course and time, his ebbs, his flows, as if (?)*	*His pettish lines . .*	*His pettish lunes.*
31. Tr. Cr. 3, 3. *Be shook to air* (metrisch richtig.)	*Be shook to airy air* . (Alexandriner.)	*Be shook to very air.* (Alexandriner.)
32. R. III. 3, 1. *Weigh it buth with the greatness of his age* (nur eine qu., vermuthlich qu. 1.).	*grossness of this . .*	*goodness of his.*
33. R. J. 5, 1. *the flattering eye of sleep* (nur qu. 1.).	*truth . . . .*	*death.*
34. H. V. 4. 1. *What? is the soul of adoration?* (So qu. 1. nach Johnson's Angabe??)	*What is thy soul of adoration?*	*What is thy soul but adulation?*
35. Haml. 4, 7. *Whose worth .... stood.*	*Who was ... stood . .*	*Who was .... sole.*
36. Haml. 5, 1. *Queen This is cett.* *And thus cett.* *Anon cett.*	*King This is cett.* *And thus cett.* *Anon cett.*	*King This is cett.* *And thus cett.* *Queen Anon cett.*
37. K. L. 1, 1. *more richer . . . . .*	*more ponderous . . . .*	*more plenteous.*
38. M. Ad. 2, 2. *truth (?) . . . . .*	*truths . . . .*	*proofs.*
39. Oth. 1, 3. *where they aim* (qu. 2.) *where they aim'd* (qu. 1.)	*where the aim . . . .*	*with the same.*

Bemerkungen zu Kl. A.

§. 14.

Was nun zuvörderst die Herstellung metrisch-verderbter Stellen anlangt, so wird es sich fragen, ob die Lesart der Quartos oder die des MC. die bessere sei. Da

zeigt sich nun sogleich, dass *little* (2) ein für das Sprichwort ganz ungehöriges Flickwort; ebenso *all* (6), wo auch der Vers durch *ranks* viel kräftiger klingt; ähnlich *Nay* (11), wo, obgleich Herr Collier *Nay* in seinem neuen Text beibehielt, das *but true* sehr schmerzlich und scharf gesagt wäre, und *Ay* und *Nay* in Einer Zeile nicht schöner ist; ferner, dass, in metrischer Hinsicht, der Vers (7) mit *thee in thy sleep* ebenso ungefüge ist, wie der mit *thou* wohllautend und, im Gegensatz zu dem Anderen, der sterben soll, prägnant; ingleichen der Vers (8) mit *Perjury*, *perjury* ebenso holpricht, wie durch das eingeschobene *foul* schön und kräftig; endlich der (14) mit *neighbour Pandar* schliessende ebenso misstönend und ungeschickt, als grausam trivial, während die *secret laws of nature* vollkommen gut sind.*) Was übrig bleibt, ist, mit Ausnahme zweier Stellen, mindestens von gleichem Werthe, da *with* (3) und *due* (4) ebenso passend und noch ein wenig eigenthümlicher sind, als *and* und *well*, was auch von *now* für *here* (12) zu gelten scheint, da der Begriff so eben durchaus passt (Tieck: jetzt, hier),

*) Ein Bedenken, ob die Lesart der Folios:

Good, good, my Lord, the secrets of nature

so wie *Tim. of Ath.* 4, 3.:

The greater scorns the lesser. Not nature

und der Alexandriner Tr. & Cr. 3, 3:

That has he knows not what. Nature! what things there are,

durch Annahme einer bei Shakspeare selten noch sich findenden, bei Chaucer jedoch oft (aber auch nicht immer) stehenden Oxytonirung des Wortes gerettet werden könnte, glaube ich doch wieder unterdrücken zu müssen. Bei Spenser habe ich nur Paroxytonirung bemerkt: indess hat er in anderen Wörtern noch die französische Oxytonirung, so *forrests* F. Q. I, 2. str. 9. im Reim auf *guests*. Alle drei, sowohl Spenser als Marlowe und Shakspeare, scheinen noch gewisse gemeinschaftliche, zu wenig beachtete Alterthümlichkeiten in der Betonung zu haben: man vergleiche Coriol. 3, 3. mit F. Q. I, 2. str. 17., Marl. Edw. II. p. 172. Dyce, wo das Verbum *to envy* Oxytonon ist (im Reim auf *flies* sicher erkennbar), während das Substantiv immer schon Paroxytonon ist: F. Q. I, 3. str. 1. und oft bei Shakspeare, welches doch bei Chaucer (z. B. C. T. 909.) auch noch Oxytonon war. So mit den Wörtern *statist* (als Oxytonon Cymb. 2, 5. extr.) und *relish* (ebenso ib. 3, 2.).

weshalb ich es inconsequent finde, es nicht in den neuen Text aufzunehmen. Für *belied* lässt sich ebenso viel sagen als für *defil'd* (1), *e'en* klingt reichlich so kindlich naiv als *needs* (5), obgleich Herr Collier *e'en* nicht aufzunehmen wagte (es ist unwichtig), und die Wiederholung der Anrede *Hamlet* (9) ist durchaus nicht besser, als *my son;* auch kann der Anfang des Verses sehr wohl trochäisch sein, so dass man *is* nicht zu betonen braucht. Nur zwei dieser Verse lassen sich bei dem MC. schlechter an und sind auch von Herrn Collier nicht im neuen Text verändert; bei dem *then* (10) könnte man noch sagen, es sei eben vorher schon stark betont vorgekommen, aber das Expletiv ist doch matt; wie häufig Shakspeare es auch ähnlich Spenser brauchen mag, es geschieht dies mehr in seiner früheren Zeit. *Next* (13) scheint ein prägnantes, unentbehrliches Wort, *great* dagegen ein mattes Füllwort. Aber auch *now* ist nicht schön. Wäre der Urtext etwa gewesen:

So, Ilion, fall thou next! great, Troy, sink down! — ?

§. 15.

Stände die Frage nun so, dass wir wüssten in den Quartos den genauen Text des Dichters zu haben, so müssten wir immerhin die Geschicklichkeit des MC. bewundern, dass sie ihn in 12 Fällen ein besseres oder eben so gutes Wort zur Ausfüllung des Verses wählen hiess, während er es in zwei Fällen verfehlte.

Aber so steht die Frage nicht. Die Quartos sind (abgesehen davon, dass einige nur Skizzen, erste Recensionen oder unrechtmässige Ausgaben sind — wir haben absichtlich noch auf diesen Unterschied einzugehen verzichtet) voll von Lücken und Fehlern. Wie also, wenn wir es umkehrten, und sagten, die Lesarten *little*, *and*, *well*, *needs*, *all*, *thy*, *then*, *nay*, *here* seien Flickwörter, welche die ungenaue Recitation der Schauspieler oder die flüchtig genommene Abschriften ergänzende Hand der Herausgeber eingeflickt habe, oder die aus einem im Original-MS. ausge-

strichenen, dann vielleicht wieder angenommenen Wort hervorgegangen seien, weshalb ein anderer Setzer oder Abschreiber beides ausliess? Wie, wenn die Wiederholung des *Perjury*, die ähnliche Zurechtrückung der Hamletstelle, und die ganz stümperhafte *neighbour Pandar* aus solchen Quellen entstandene Verderbnisse wären?

§. 16.

Dann würde man wohl bei solchen Varianten wie *defil'd* und *belied*, *next now* und *now great* vorsichtig zu Werke gehen müssen und bedenken, dass, da ihnen doch allen Ein MS. des Dichters selbst zu Grunde lag, hier ein Gekritzel gewesen sein mag, weshalb der eine Abschreiber oder Setzer dies, der andere das daraus machte, der dritte das Wort ganz, oder beide Wörter ausliess. Da wäre es denn ganz natürlich, wenn der MC., dessen Aufgabe nur war, mit Sorgfalt und Mühe das Unleserliche zu entziffern und dies treu in sein Buch zu übertragen, — wie spricht dafür der mechanische Charakter der Aenderungen! — fast immer das Richtige getroffen hätte, während es denn doch verzeihlich gewesen wäre, wenn er auch einmal es nicht traf; verzeihlich, wenn er hin und wieder erst auch falsch las, dann ausstrich, nachdem er das Richtigere erkannt hatte. Ja, wir fügen hinzu, wenn solche Fälle die Ausnahmen sind, so müssen sie vorkommen, und würde die Seltenheit von Rasuren und schlechten Lesarten neben sonst herrschender mechanischer Sauberkeit und Vortrefflichkeit nur die Annahme wahrscheinlicher machen, dass wir eine Abschrift aus einem oft unleserlichen Original vor uns haben.

Waren die Aenderungen dagegen des MC. eigene Einfälle, oder war es nur eine aus Erinnerung oder aus gelehrter Benutzung der Quartos und Folio 1. und Conjecturaltalent entstandene Recension, so müssten doch wohl von der Willkür und der Mühe dieser Arbeit grössere Spuren vorhanden sein, als vier Rasuren.

§. 17. Die Rasuren.

Es sind folgende:

1. Beide Quartos und Fol. 1. *trees* .	Folio 2. *tears* .	MC. erst *beasts* .	. dann *trees*.
2. Alle Quartos u. Fol. 1. (?) *tutor* .	Folio 2. *return* .	MC. erst etwas Anderes	- *tutor*.
3. Die Fol. 1. *lest* .	— *least* .	— do. do.	- *blest*.
4. Quarto 1. *depriv'd*	Qu. 2. etc. *dispatch'd*	— do. do. (Collier meint, vielleicht *depriv'd*).	- *despoil'd*.

Die erste, dritte und vierte dieser Rasuren lassen sich ganz vortrefflich aus der Annahme eines unleserlichen Originalwortes erklären, wobei dann immer die Wahrscheinlichkeit dafür spräche, dass der MC., da er darauf ausging, das Wort richtiger gelesen hätte, als die Uebrigen. Doch könnte er ja auch sich von selbst verschrieben oder einen Klecks gemacht haben, wie es das Loos aller Sterblichen ist. An einem andern Orte zeigte er, dass er mit seinem Streichen nur grössere Deutlichkeit beabsichtigte; er bezeichnete Tr. Cr. 2, 2. die Zeilenversetzung erst durch Zahlen, strich diese dann durch und setzte die versetzte Zeile noch einmal geschrieben an ihre Stelle. — Sollte uns durch solche Spuren die Muthmassung, dass er conjicirte, verstärkt werden, so müssten wir sie gerade an den corruptesten Stellen entdecken, und doch wäre der Art nur der Umstand, dass er in dem fast verzweifelten concetto Rich. II. 5, 5. das Wort *watches* durchstrich, ohne ein anderes dafür an den Rand zu schreiben, während er doch ein anderes Wort *(sir)* in *for* änderte und wir zugleich die ganze schwere Stelle durchstrichen finden, so dass es so aussehen kann, als ob er *watches* erst habe ändern wollen, aber, nicht wissend wie, lieber ganz gestrichen habe. Abgesehen aber von der Frage nach den durchstrichenen Passagen (wovon später), könnte man hierauf einfach antworten: weil er sein Original nicht lesen konnte, — aus demselben Grunde, aus welchem die besten Handschriften oft Lücken haben. In allen andern auch noch so stark veränderten Stellen ist nicht eine Spur von der Mühe eigener Thätigkeit.

Durch die Annahme, dass der MC. aus einem MS. übertrug, würde freilich seine Autorität auf das Höchste steigen, seine Recension erhielte dann den Werth einer jüngeren Handschrift, während alle Drucke nur mehr oder weniger indirect aus Handschriften abgeleitete Quellen sein würden.

In der 2. Ausgabe der *Notes and Emend.* kommen allerdings noch mehr Rasuren zu Tage: W. T. 1, 2. *That may blow* etc. an einer freilich sehr schweren Stelle, wo aber auch das Verschreiben nahe lag; K. L. 2, 1. mit dem Zusatz, dass dies auch sonst einige Male der Fall sei; ib. 2, 4. s. f.; A. Cl. 2, 2.; Cymb. 3, 3., und nach der Art, wie Herr Collier dieser Stelle p. 517. erwähnt, so wie nach der p. 528. hinzugefügten Bemerkung, dass im *Tit. Andr.* der MC. einige Male seine Reim-Aenderungen wieder gestrichen habe, zu schliessen, würden der Rasuren doch mehr sein, als es Anfangs schien. Immer aber werden es gegen die grosse Menge der Aenderungen eine geringe Anzahl sein, die aus dem Verlesen eines undeutlichen MS. und einem späteren Besserlesen und Aendern sich erklären liessen, und deren Seltenheit bei einem aus Genialität und gelehrter Vergleichung gemischten Verfahren immerhin auffallend bliebe. Der verdächtigste Fall ist K. L. 2, 4., auch ib. 2, 1. könnte neben R. II. 5, 5. gestellt werden; und Manches im Lear ist bedenklich, wie im Hamlet.

§. 18.

Die auf die Annahme gelehrter Benutzung führenden äusserlichen Spuren sind sehr gering. In Tr. Cr. 3, 3. finden wir die Angabe, dass die Varianten *quicklier* und *once* mit verschiedener Dinte geschrieben sind: daraus könnte man vermuthen, der MC. habe jenes, wie es allerdings möglich war, aus eigenem Kopfe geändert, und später, als er die Quarto nachsah, das weniger auf der Hand liegende *once* aus derselben nachgetragen. Wir würden freilich noch mehr Verdacht schöpfen, wenn er sein *quicklier* wieder gestrichen und *sooner* dafür gesetzt hätte. Eine andere Spur führt dar-

auf, dass der MC. von Richard III. nur die erste Quartausgabe habe benutzen können, da die einzige Uebereinstimmung mit einer Speciallesart derselben 5, 3. *now* (für *not*) auch zu errathen war. Sonst finde ich (z. B. in Romeo und Julia) keine Verschiedenheit im Verhältniss des MC. zu den einzelnen Quartos. Die sehr grosse Abweichung des MC. von den Lesarten der Quarto des Othello würde entweder beweisen, dass er dieselbe nicht kannte, oder bestätigen, dass diese 12—13 Jahre nach der ersten Aufführung gedruckte Specialausgabe sehr verderbt sei. Doch ich gebe auf diese Deduction noch nicht viel, wenn nicht mehr hinzukommt, da sich jenes Nichtübereinstimmen gerade mit der ersten Quarto auch aus andern Gründen erklären lässt. Die Verschiedenheit der Dinte, welche viel häufiger ist, als Collier sie in den einzelnen Fällen angegeben hat (Introd. VIII.), würde jedoch im Allgemeinen für eine Bearbeitung zu verschiedenen Zeiten zeugen, dadurch aber können wir nicht irgend eine der verschiedenen Grundansichten beweisen oder widerlegen. Denn dass ein einfaches continuirliches Uebertragen nicht statt fand, können wir auch aus dem Vielen, was nicht geändert ist, vermuthen: cf. N. & Em. 2d. ed. p. 435.

§. 19.

Lassen wir uns aber durch diese Abschweifung nicht unterbrechen, sondern die übrigen Abweichungen des MC. von den Quartoausgaben prüfen.

Bemerkungen zu Kl. B.

§. 20.

Vergleichen wir die Quartolesarten mit denen des MC., so sind, abgesehen von einigen unbedeutenden, wo man die Wahl haben mag, wie bei No. 1, 10, 12, 13, 18, 37., mehrere sogleich als schlechter zu erkennen. Dahin rechne ich *moon used* (2), welches nicht in den Zusammenhang passt; *were it not here* (4), welches eine weniger gute Form der schlagen-

den Antwort als Aposiopese giebt; Roman Lord (5), wo nothwendig Marcus weiter sprechen muss; *stands* (7) und *where they aim* (39) (die älteste Lesart, die doch dem Manuscript des Dichters näher stand, ist noch schlechter), welches Beides nur einen geschraubten Sinn giebt; *great'st abuse* (22), welches gar keinen giebt; *He sate* (29) aus demselben Grunde, und *greatness of this age* (32), welches eben so matt als verkehrt ist. Auch das *the* (34) ist sicher verkehrt, da für den Zug des ganzen schönen Monologs nur die Anrede passt. (cf. Delius. Sh. Lex. S. 146.) Die Lesart *fine* (11) hätte man nie als eine eigene betrachten sollen, da sie ein bloss zufälliger Druckfehler der einzigen qu. 3. für *find* ist und höchstens im Sinne von läutern vielleicht eine gezwungene Deutung gäbe, nach der aus *Lydgate* bei *Halliwell* s. v. angeführten Stelle:

As gold in fyre is fynid by assay;

aber dann wäre *line* (von Johnson vorgeschlagen) ja weit besser. Die Lesart *kingdom of perpetual rest* (14) könnte der reifere Geschmack schon deshalb verwerfen, weil Friede, Nacht und Licht plastischere Gestalten sind, als die Ruhe; auch kommt hinzu, dass Clarence kurz vorher 1, 4. in seinem Traum des *kingdom of perpetual night* (der stygischen Unterwelt) erwähnt hat, an welches diese Wendung auf eine ungeschickte Weise erinnern würde. Die Königin Elisabeth macht einen der Situation viel gemässeren Schluss, wenn sie im Pathos des Schmerzes auffordert, ihrem Gemahl in sein neues Reich des unwandelbaren Lichtes zu folgen, als wenn sie mit der trivialen „ewigen Ruhe“ schliesst. Ebenso wenig wird man das sehr allgemeine *trash...crush* (19) (dazu ein Misslaut, der indess vielleicht beabsichtigt war) dem scharfen Vergleich *brach...trash* vorziehen, welchen schon Warburton zum Theil darin vermuthete, ganz gemäss dem harten spöttischen Sinne des Jago. Ingleichen möchte doch auch das vielverdammte *elfes* (20) der Sprache dieses kaustischen Menschenverächters besser angemessen sein, als das

gewöhnliche *lads*, oder gar das matte *else*: sollte man nicht junge adlige Offizierchen, auf deren aufbrausende Heldenthaten im Saufen und Raufen spekulirt wird, mit Recht als Wichtelmännchen und niedliche Flattergeister, voll von Wein und Courage, bezeichnen können? und wer nicht sah, dass *noble swelling spirits* dieselbe bitterste Ironie des Starkgeistigen, über solche Leidenschaften Erhabenen ist, vergass wohl im Augenblick, wer hier spricht. Ich glaube, wäre die Stelle von Anfang an so überliefert, man hätte dem Sh. dies zu seinen genialsten Ausdrücken gerechnet und dem *most royal imp of fame* des Pistol an die Seite gestellt; und wenn man nun darüber die Köpfe schüttelt, weil der verhasste einfältige MC. es that, so möge man sich davor hüten, dass er nicht mit seiner Nachtmütze dem Grabe entsteige und ausrufe: „Schelten Sie nicht, meine Werthesten; ich hab's ja nicht gemacht, ich schrieb ja nur ab!"

Am Schluss des Othello motivirt *them* (24) besser als *him* das Verbleiben des Jago auf der Bühne, der sonst allein abgeführt werden müsste. Die matte Glosse *course and time* (30) neben *ebbs* und *flows* wird Niemand empfehlen wollen. Von besonderer Schönheit aber sind die vier Lesarten des MC. in Romeo und Julia, zuerst das viel poetischere *tide* für das flache *face* (26), welches freilich zu *turn* passte, wie ein Stil zum Topf (und das *face* ebenso leicht hervorrufen konnte, wie W. T. 4, 3. das *back* statt des viel eigenthümlicheren *luck*), dann der *counsellor* (25) für den *lawyer* in jener zierlichen Schilderung, welche die Wiederholung derselben Person durchaus nicht leidet, so wenig wie die von derselben Quarto gebotene Wiederholung des *nose* bei dem Soldaten. Wir sollten uns freuen, wenn der matte Zusatz *or any other part Belonging to a man* (27), welcher weit eher wie die Ausführung einer Actrice als wie eine erste Fassung des Dichters aussieht, ein für allemal weggeräumt würde, so wie der in *eye of sleep* (33) liegende Euphuismus. Dieselbe Quarto, die alle diese schlechten Special-

lesarten hat, beschenkt uns auch sonst mit ganz mattem Zeug, (4, 5. 5, 3. ausser 3, 1.) und es wird sich später zeigen, ob nicht noch sonstwo einige Brocken davon mit Unrecht stehen geblieben sind.

§. 21.

Mehr Zweifel kann entstehen bei der Wahl der von Lear dem Kent bestimmten Anzahl der Tage (6): für die Zuhörer jener Zeit war es wohl nicht nöthig, dass ein Euripideischer Wahrscheinlichkeitsgrund mitspielte, und dem Dichter genügte der siebente Tag nach dem sechsten; *make good* (8) und *strength skill* (9) könnten etwas hart dem Klange nach erscheinen, sind aber durchaus passend und kräftig: für das Erstere kommt noch hinzu, dass es sehr möglich ist, dass der Dichter das eben vorhergehende *prove* nicht habe wiederholen wollen, während ein Schauspieler oder Setzer es leicht vergreifen konnte. Man kann sich streiten, ob das höhnische *holy* oder das für den speziellen Fall genauere *compassionate* (13) besser sei; man wird in *that* (15) eine harte Construction finden, und in *with* eine nicht minder ungefüge, wohl absichtlich für die weniger zierliche Rede des Sprechenden; man kann über den Vorzug des *nighted*, welches sonst metaphorisch gebraucht ist, Lear 4, 5. *his nighted life*, vor *nightlike* (16) kaum Etwas sagen. Die Vorstellung nach der schon von Monck Mason gewünschten Lesart *slowly moving* (21) von der verächtlich langsamen Bewegung des Fingers nach einer festgewurzelten Figur giebt einen besseren Gegensatz, aber doch kein poetischeres Bild, als wenn man sich zwei Statuen denkt, von denen die eine (die Zeit) ewig unbeweglich den Finger auf den Unglücklichen ihr gegenüber gerichtet hält, wozu freilich *slow* eine Art Oxymoron bildet, das langsame Fortrücken des Weisers der Zeit andeutend. *Air* und *wind* (23) halten sich so ziemlich die Wage, obgleich mir Jenes besser gefällt; für *to air* (31) spräche das Metrum, während es doch reichlich kahl am Schluss der Periode erscheint; und bei dem schlüpfrigen Wortspiel (28) wird

wohl Niemand entscheiden wollen; ich kann es nicht verstehen, als wenn man aus *cliff* das *cleft* heraushört und den Satz mit *if* als Vordersatz zu *she's noted* betrachtet (dies meint gewiss auch Herr Frese S. 386.). Ob man sich (17) vor Furcht den Körper (Subject ist nur *they*, nicht *their bodies*) zu Gallert zerschmelzen, oder das Blut zu Gallert gerinnen denkt, scheint mir ganz gleich. Schlegel's: „geronnen fast zu Gallert durch die Furcht“ scheint mir von dem Erstarren des Blutes in den Adern, nicht vom Zerschmelzen wie ib. *melt, thaw and resolve itself into a dew* gesagt zu sein. Bei No. 35. kann man schwanken.

§. 22.

Die Lesart *Irish* (3) wird besser bei den übrigen auf historische Punkte führenden Dingen besprochen; es könnte vielleicht in der letzten Zeit der Elisabeth einen Grund gegeben haben, wo man sich lieber über die Irischen Peers lustig machte: doch spricht der französische Bürge und die Zahlungsunfähigkeit immer für die Ursprünglichkeit des Schotten; immerhin aber konnte die Aenderung *Irish* schon früh unter Jacob gemacht sein. Gesetzt, es wäre durchstrichen und *Irish* darüber geschrieben, und die Herausgeber der Folio 1., um jeden Anstoss zu vermeiden, oder um den Bezug auf den *Frenchman* nicht zu grell zu verderben, hätten das (freilich ganz dumme) *other* dafür gesetzt? Dies ist aber auch die einzige Stelle, wo die Quartolesart die unzweifelhaft richtigere ist.

§. 23.

Was nun das Verhältniss der handschriftlichen Aenderungen zu den Foliolesarten angeht, so liegt im Ganzen auf der Hand, dass die letzteren schlechter sind. So ist es ohne Mühe ersichtlich bei 1. 3. 4. 5. 7. 8. 9. (denn *place* vor *youth* geht gar nicht, da *place and eminence* nur als Hendiadys wie *place and greatness* M. f. M. 4, 1. gelten können). 10. 11. (die Vertheidigung des „richterlichen Ausdrucks“ genügte nicht, das einfach passende *found* zu überwiegen, wenn

alte Autorität Beides böte). 12. 13. (wäre verständlich, aber darum nicht besser). 14. (ich erinnere an die lästige Wiederderholung des *kingdom of night*, doch muss zugegeben werden, dass zu der ganzen Stimmung der Redenden „die unwandelbare Nacht“ sehr wohl passt). 15. 16. 17. 18. (Vulgarism). 19. 20. 21. 23. (höchst pathetisch!). 24. 25. (*courtier* schon früher vorgekommen). 26. (ganz schwach). 27. 28. 29. 30. 34. 39. — Andere sind wenigstens gleich gut: 2 (wenn *mural* gelesen wird). 6. — Die Lesart *airy* (31) gab schon Johnson Anstoss, obwohl solch lohenstein'scher Ausdruck beabsichtigt sein könnte; *grossness of this age* (32), die Gröblichkeit der Welt, wie Schlegel es so meisterhaft übersetzt hat, ist doch nicht im Zusammenhange gut, da daraus nicht folgt, dass es für Kinder kein Asyl gäbe: obgleich man auch für *goodness* einen prägnanteren Begriff wünschte, wie *greenness* (Warb.); den Versuch, den Sinn davon *(rudis — rawness)* in *grossness* zu legen, halte ich für misslungen. *Misuse* (22) hat den Begriff Fopperei, Turbiren, Misshandeln mit Worten: z. B. M. Ad. 2, 1: *She misus'd me past the endurance of a block.* A. Y. L. 4, 1: *you have simply misus'd our sex in your love prate* (Celia zu Rosalinde). Daher M. Ad. 2, 2: *Proof enough to misuse the prince, to vex Claudio, to undo Hero, and kill Leonato*, eine Steigerung, die mit der Fopperei des Prinzen anfängt; ich glaube abführen, zum Besten haben ist auch hier der Sinn, nicht betrügen. Auch steht das Wort von körperlicher Misshandlung, wo Frau Page von Falstaff sagt: *We cannot misuse him enough* (M. W. 4, 2.). So auch 1. Henr. IV. 1, 1.: *Upon whose dead corpse there was such misuse* (von der Verstümmelung der Leichen). Nirgends aber, so viel ich weiss, kommt es im Sinne von Falschheit, Lüge vor, welches der einzige spezielle Sinn wäre, der hier passte, während der allgemeinere: Fehltritt, Missethat schon an und für sich der passendere ist. Das Oxymoron *flattering truth of sleep* (33) ist zwar sehr schön: „der holde Trug des Schlafs“; denn etwas Anderes kann die holde Schlafes-

wahrheit doch nicht heissen, als eine im Schlaf geoffenbarte Wahrheit, die doch vielleicht keine Wahrheit ist, wie sehr sie auch schmeichle, eine süsse zweifelhafte Wahrheit. Ob diesem metaphysischen Worte nicht ein plastisches vorzuziehen wäre? Der Schlaf, wie er die Glieder lösend und mit holdem Traume die Sinne umfangend daliegt, ist ein süsses, aber vielleicht trügerisches Scheinbild des Todes, ein Schmeicheltod, dem, wie er Leben ist und Tod bringt, auch der Bilder trügerischste entsteigen. Ich finde dies dem Stil des Romeo so angemessen, wie dem des Dichters überhaupt; im Julius Cäsar sagt er, noch kühner, aber eben so schön:

O murderous slumber,
Lay'st thou thy leaden mace upon my boy,
That plays thee music?

§. 24.

Ueberblicken wir noch einmal die ganze dreifache Reihe, so könnten allerdings, da die Foliolesarten fast überall die offenbar schlechtesten sind, die des MC. als Conjecturen erscheinen, die er auf den Text der Folios pfropfte, weil er den der Quartos nicht kannte. Stände aber die Frage so, dass die handschriftliche Recension gleiche Berechtigung hätte mit der gedruckten, so würden wir jener ohne Weiteres den Vorzug geben müssen.

Dann hätten wir zu fragen, wie die minder guten Lesarten entstanden. Eine Anzahl der Verschiedenheiten lassen sich auf ein ursprünglich schlecht geschriebenes Wort zurückführen:

ſtands	— *ſlaues*	— *braues* (7)
distill'd	— *bestil'd*	— *bechill'd* (17)
trash-crush	— *trash-trace*	— *brach-trash* (19)
cliff	— *life*	— *cleſſt* (28)
him	— fehlt	— *them* (24)
He sate	— *He sent*	— *We sent* (29),

zu welchen ich No. 11. nicht rechne, wenigstens scheint *fine* nur wie ein Druckfehler; dagegen könnten 1. 4. 6. 7. 15. aus verlesenen Abkürzungen Eines Originals entstanden sein,

wenn in 1. Jemand das *af* für eine Abkürzung von *that* nahm *(ẏ)* und das folgende *a* für zu *jealous* gehörig; wenn in 4. das MS. ein ausgestrichenes *were* enthielt und *if* von einem Leser für ein abgekürztes *not* genommen wurde; in 6. eine Römische Zahl stand; in 15. eine Abkürzung für *with*, die ein Leser für *that* nahm, oder ein verschriebenes *which*, welches der Eine in *that* umänderte, der Andere (richtig) in *with*. — Auch No. 16. und 21. könnten aus einer undeutlich geschriebenen Silbe entstanden sein.

Die meisten Foliolesarten stehen aber mit denen des MC. im Verhältniss der Buchstabenähnlichkeit, während die entsprechende Quartolesart ein synonymer Ausdruck ist. Hier können wir nun entweder Schauspielerglossen, oder eine frühere mattere Form der Dichtung selbst annehmen: 8. 12. 13. 14. 16. 18. 20; manche sind so schlecht, dass sie stark für die erstere Annahme sprechen (22. 27. u.a.m.) Doch mag ja auch wohl einmal eine Glosse im MS. selbst oder am Rande gestanden haben. In No. 9. könnte z. B. dem Dichter das erst hingeschriebene *place and eminence* missfallen haben, er strich *place* aus (oder unterstrich es) und schrieb *skill* (mit einem Hinweisungszeichen nach *strength*) an den Rand: der Setzer der Folio 1., das *skill* nicht bemerkend, dachte, es habe im MS. nur *youth* und *place* umgesetzt werden sollen, und druckte so ab. Auch in No. 10. stand das *days* vielleicht nur am Rand eingeschaltet, weshalb der Eine ein neues Wort ergänzte, der Andere ganz ausliess. Eben so würde

north — *wind* (23)
moral — *wall* (2)
(*u*)

sich auf eine Glosse von der Hand des Dichters selbst zurückführen lassen; vielleicht auch *truth: death*. In No. 5. hätte eine Personenveränderung anfangs in des Dichters Absicht liegen können, so dass *er* Rom. Lord hinschrieb, aber wieder strich. Genug, es lassen sich, mit einigem Nachdenken, überall Möglichkeiten auffinden, wie diese oder jene Verderbniss in die Drucke kam; und es folgt aus der Nichtüber-

einstimmung des MC. mit synonymen Ausdrücken der Quartos durchaus nicht, dass er die seinigen erfand, da es nicht feststeht, ob die Quartos nicht eben so viel Glossen im Texte haben, als die Folios Druckfehler: und wenn die Lesarten des MC. die besseren sind, so wird die Schale sich immer mehr dahin neigen, dass es auch die ächten sind, welche, eben wenn die Recension der Folio 1. die wortgetreuere und letzte, die der Quartos dagegen die flüchtigere und frühere ist, nothwendig in manchen Fällen als bloss auf die Druckfehler der Folio ohne Einsicht der Quartos basirte Conjecturen erscheinen müssen; während doch das Zusammentreffen des Abweichens grade an eben denselben Stellen theils aus der Unleserlichkeit, theils aus den Glossen des Originalmanuscripts sich erklärt.

Anm. No. 36. kann Bedenken erregen Zwar der König kann so süsse Worte nicht sprechen, das Beschwichtigen passt allein für den Mund der angstvoll sündigen Mutter: vielleicht möchte man unbedingt der Quartolesart den Vorzug geben. Denn obwohl der König allenfalls an die Umstehenden die ersten beiden Zeilen richten könnte, so ist es doch nicht natürlich, dass ein damit im Gegensatz stehender Gedanke: *Anon* u. s. w. einer zweiten Person in den Mund gelegt werde. Sie sprächen dann wenigstens Beide wie aus Einem Munde. — Doch halten wir wohl fest, dies gehört, wie die §. 9. a. E. erwähnte Aenderung, zum Bühnenwesen.

§. 25.

In einigen wenigen Fällen finden wir eine vollkommene Uebereinstimmung mit der Folio 1., bei eben so vollkommener Abweichung von der Quarto:

Quarto.	Folio 1.	Folio 2.	MC.
1. H. IV. 3, 2. *if he be plea'sd, I shall perform*	*if I perform and do survive*	*if I promise and do survive*	*if I perform and do survive*

Dies ist bloss zufällig: denn *promise* ist ein erkennbarer Druckfehler. Es ist als Abweichung von den Quartos nur insofern zu erwähnen, als ihre Lesart hier gerade ebenso gut ist; Herr Collier liess dieselbe in seinem Text.

Dass dieser Fall so allein steht, ist, wenn der MC. ein grosses Gewicht in der Shakspearekritik bekommt, freilich

für die Anhänger der alleinseligmachenden Folio 1. ein tödtlicher Schlag; ihr Zorn ist daher wohl erklärlich.

§. 26.

Von geringerem Belange für die ganze Frage ist es (und auch natürlich nur in einzelnen Fällen von Herrn Collier angegeben), dass der MC. manche nur in den Quartos enthaltene Passagen nicht nachträgt:

R. II.	4, 1.	*I task* etc. — 8 Zeilen,
2. H. IV.	1, 2.	*But it was etc.* — 6 Zeilen,
-	2, 4.	*No more, Pistol* etc.,
-	3, 1.	*O if this were seen* etc. — 3 Zeilen,
-	4, 1.	*And consecrate* — 1 Zeile,
-	ib.	*To brother born* — 1 Zeile,
R. III.	4, 2.	einen Theil der ganzen Scene,
R. J.	4, 5.	zwei Zeilen mehr von der Ballade;

oder bei abweichender Quartolesart die Foliolesart nicht ändert, z. B.

		Quartos.	Folios und MC.
Tr. Cr.	1, 3.	*forefend ... men*	*forbid ... youth*
-	2, 1.	*unsalted*	*whinid'st* (MC. *whinewd'st*)
-	4, 5.	*breath*	*breach*
Lear	1, 4.	*less wit*	*less grace*
-	ib.	*wit* (qu. 1.)	*will;*

um gar nicht davon zu sprechen, dass er die nur in den Folios stehenden Partien nicht streicht, z. B. 2. H. IV. 1, 3. die ersten 20 Zeilen von Lord Bardolphs zweiter Rede; ib. 4, 1. *And, with our surfeiting* und die ff. 24 Zeilen; H. V. 3, 2. die Parodie des Burschen u. s. w.; K. L. 5, 2. die Worte: *This is a dull sight.*

Denn dass der MC., wenn er die Quartausgaben benutzte, doch mit grosser Auswahl oder nur sehr sporadisch verfuhr, steht auch ohnehin fest; und es würden eclatante negative Abweichungen nur die Wahrscheinlichkeit jener Annahme schwächen, oder doch die Schwierigkeit dadurch vermehren, dass im einzelnen Falle ein Grund für Nichtaufnahme oder Nichtänderung nachgewiesen werden müsste, wie z. B. sich für die Nichtaufnahme von *But it was* etc. (2. H. IV. 1, 2.) ein politischer Grund denken liesse: dicht daneben ist eine

Stelle fast ganz so wie in den Quartos eingeschoben. — Hatte er aber eine handschriftliche Autorität vor Augen, so würde aus jenen Unterlassungen noch nicht folgen, dass diese Autorität ihm keine Gewähr darbot, da man ja denken könnte, dass der MC. in einem im Ganzen so correct gedruckten Stücke wie 2. H. IV., wo ihm keine Lücke aufstiess, nicht nachsah, auch wohl einzeln Etwas übersah, wie er sich auch einzeln einmal verschrieb oder verlas. Uebrigens war zu grossen Nachträgen nicht einmal Platz da. — Für die Annahme der Gedächtniss-Quelle spricht allerdings der lückenhafte Charakter der Aenderungen überhaupt, erhärtet dieselbe aber nicht.

§. 27.

Wichtiger ist, dass einige Stellen den Anschein gewähren, als wenn der MC. eine Conjectur lediglich auf den ihm vor Augen liegenden Text der Folio 2. gegründet, von den älteren Lesarten dagegen keine Kunde gehabt hätte.

Denn wenn Nichtänderungen wie

		Quarto und Folio 1.	Folio 2. und MC.
1.	L. L. L. 4, 3.	*with ourselves*	fehlt

nicht viel beweisen, da sie sich an §. 26. anschliessen lassen, so sind andere Stellen auffallender:

	Quartos.	Folio 1.	Folio 2.	MC.
2.	M. V. 4, 1.			
	Why he hath made the ewe bleat for the lamb (So Rob. qu. u. ein Theil der Explre. von Hey. qu.)	*The ewe bleat for the lamb* (So die Folio 1. u. ein Theil der Explre. von Hey. qu.)	*The ewe bleat for the lamb: when you behold*	*When you behold the ewe bleat for the lamb*
3.	Haml. 3, 3.			
	To keep those many many bodies safe		*To keep those many bodies safe*	*To keep those very many bodies safe*
4.	Oth. 3, 3.			
	To bring them to that prospect. .		*To bring to that prospect*	*To bring it to that prospect*
5.	R. II. 3, 3.			
	Oh what pity is it		*What pity is it*	*What pity is it*

	Quartos.	Folio 1.	Folio 2.	MC.
6. R. J. 2, 2. 3.	Die ersten 4 Zeilen der 3. Scene sind vor den beiden letzten Zeilen der 2. Scene noch einmal gedruckt. (Nur in qu. 1. fehlen sie an der ersten Stelle.)		Die 4 Zeilen am Anfang der 3. Scene sind weggelassen.	Die letzten 6 Zeilen der 2. Scene sind ausgestrichen, ohne dass am Anfang der 3. Scene Etwas zugesetzt ist.
7. K. L. 1, 1.	*As my great patron thought on in my prayers*		*As my patron* etc.	*And as my patron* etc.
8. K. L. 2, 4.	*But for all this, thou shalt have as many dolours for thy daughters, as thou canst tell in a year.*		*But for all this, thou shalt have as many dolours for thy dear daughters, as thou canst tell in a year.*	*But for all this, it follows,* *Thou shalt have as many dolours* *For thy daughters dear,* *As thou canst tell in a year.*
9. L. L. L. 1, 1.	*Yet, confident, I'll speak what I have sworne.*		*Yet confident I'll speak what I have swore.*	*Yet confident I'll speak to what I swore.*
10. M. Ad. 4, 1.	*Myself would, on the reward of reproaches*		*rearward . .*	*hazard*
11. Tr. Cr. 5, 11.	*broker lackey*	*brother lackey* *broker lackey* *)	*brother lachy* *brother lackey*	*brothel lackey* (wie fol. 3.)
12. L. L. L. 1, 1.	*A man in all the world's new fashion planted*		*world new fashion planted*	*world-new fashions flaunted*
13. M. V. 5, 1.	*Launc. Sweet soul . . .*		*Launc. Sweet love*	*Lor. Sweet love*
14. Oth. 1, 3.	*Nor to comply with heat the young affects*		*with heat the young effects*	*wi' the young effects of heat*
15. K. L. 3, 4.	*keep thy word justly, swear not.*	*keep thy word's justice; swear not.*	*keep thy word, justice; swear not.*	*keep thy word, do justice, swear not.*

---

*) Der Vers ist aus Versehen zweimal in den Folioausgaben gedruckt.

Quartos.	Folio 1.	Folio 2.	MC.
16. K. L. 2, 4.			
tender-hefted .	*tender-hefted* .	*tender-hafted* (?) .	*tender-hearted* (Coll.)
17. K. L. 3, 7.			
	lay'd up	*buoy'd up* . . .	*boil'd up* (n. r.)

§. 28.

Bemerkungen.

Wenn hier der MC. die ächte Lesart giebt, wie ging es zu, dass der Setzer der Folio 2. derselben näher kam als seine Vorgänger, welchen doch Handschriften zu Gebote standen, die ihm fehlten?

Einige Stellen darunter bestätigen freilich nur, was wir schon wissen (s. Malone's Preface): dass auch der Setzer der Folio 2. nach seiner Art kritisch verfuhr, und dass er, wenn auch nicht oft, wie ein blindes Huhn ein Korn fand. So wenn er sah, dass der überflüssige Hemistich (1) zu tilgen sei. Aber meistens zeigte sich dabei die Halbheit seines kritischen Unvermögens, indem er (3) eine falsche Dittographie annahm, aber den Vers durch seine Auslassung zerstörte; indem er (5) den einen metrisch corrupten Vers etwas weniger holprig machte, ohne die ganze übrige Confusion bessern zu können; indem er (6) den Doppeldruck zwar wahrnahm, aber nur, ohne über den Sinn nachzudenken, ihn an der zweiten Stelle, wo er erst die Wiederholung merkte, wegliess, obwohl er dort besser passte; indem er (9) nur ganz mechanisch den Reim, (10) ebenso mechanisch den Accentfehler besserte, obgleich Letzteres einen ungefähr richtigen Sinn gab; indem er endlich noch mechanischer (11) den falsch wiederholten Vers dem vorigen halb conform machte, aber doch wieder abdruckte, und mit der blossen Verwandlung des ihm unbekannten Substantivs *affects* (14) in *effects* die corrupte Stelle nur noch verwirrter machte. Dass diese schwachen Versuche nun doch etwas Richtiges enthielten, wäre an sich nicht unnatürlich; daraus also, dass des MC. Aenderung damit in diesen Stellen coincidirte, würde noch nicht folgen, dass er sich hier lediglich auf den Text der Folio 2. stützte.

Aber ein sehr unwahrscheinlicher Zufall wäre es gewesen, wenn der Setzer der Folio 2. in vier Fällen: 4. 7. 12. 15. (von denen 12. 15. allenfalls denkbar wäre) grade das Wort oder den Buchstaben hätte ausfallen lassen, welche falsch waren; und ganz unmöglich ist es, dass er die beiden dann fast richtigen Zusätze 2. 8. und die Aenderung 13. aus eigener Vermuthung gemacht hätte.

Es erneuert sich uns also das Bedenken, ob der Setzer der Folio 2. immer nur nach dem gedruckten Text der Folio 1. sich richtete. Denn bei No. 2. wäre es an und für sich nicht wahrscheinlich, dass der Setzer die Worte: *when you behold,* wenn er einmal aus seinem auch noch so schwachen Ingenium heraus ändern wollte, gerade an's Ende gesetzt hätte, dagegen natürlich, wenn in dem MS., welches er ausnahmsweise einmal benutzen konnte, sich zwei Lesarten fanden, von denen die zweite mit einem Hinweisungszeichen an's Ende der Zeile gesetzt war. Was die Wendung selbst anbetrifft, so glaube ich, dass Shakspeare (trotz *I see a voice* M. N. D. 5, 1.) so gut den malerischeren Ausdruck des Sehens für das Hören brauchen konnte, wie Properz II, 6, 49: *Vidistin' toto sonitus procurrere coelo,* und noch kühner Sophokles Oed. Col. 138: Φωνῇ γὰρ ὁρῶ τὸ φατιζόμενον. Eben so hätte im MS. bei No. 7. und 4. das *great* und *them* gestrichen und ein *and* und *it* am Rande nachgetragen sein können, da *great* wenigstens matt ist. *Soul* und *love* (13) könnten aus einem verlesenen Originalworte entstanden sein; der Setzer der Folio 2. kannte dann die richtige Lesung, wenigstens führt das richtige Aendern der Person an derselben Stelle von Seiten des MC. darauf, mit Vorsicht über das Stehenlassen des *love* zu urtheilen, obgleich er auch ohne Autorität wissen konnte, dass dies Lorenzo's Worte sein müssen. — *Dear* (8) könnte, wie auch *it follows,* am Rande nachgetragen, von den früheren Setzern oder Abschreibern ganz, von dem der Folio 2. halb ignorirt, vom MC. dagegen ganz anerkannt sein. — Doch

auch zugegeben, dass die Folio 2. nur auf eigene Hand verfuhr, was würde aus diesen wenigen Coincidenzen anders folgen, als dass der MC. zuweilen bei seinen Aenderungen sich mit einer kleinen Variation des ihm vor Augen liegenden Textes begnügte, und seine andere Quelle, deren Für-ihn-Vorhandensein ausser Zweifel steht, nicht benutzte oder nicht benutzen wollte? Freilich würde damit die Möglichkeit, dass er Alles einem Theatermanuscripte mechanisch entlehnte, aufgehoben sein, so wie auch die Wahrscheinlichkeit für die Entlehnung aus Erinnerung bedeutend geschwächt werden. Dann wäre sein Verfahren jedenfalls ein gemischtes gewesen. Aber man gebe auch nur Eine Aenderung auf eigene Faust zu, und sehr Vieles, was er that, müsste sofort als Conjectur erscheinen: dadurch würde er als kritisches Talent zum höchsten Range erhoben werden, seine Textrecension aber um ein Ungeheures an Werth sinken. — Ehe wir dies annehmen, mögen wir wohl das obige Bedenken wiederholen, ob es ganz unmöglich ist, dass der Setzer oder der Herausgeber der Folio 2. einmal Kunde von dem richtigen Texte gehabt haben könne. Ein alter Schauspieler oder Theaterbeamter hätte vielleicht sich dieser oder jener Stelle erinnert. Aber diese Annahme ist nicht einmal nöthig: der Setzer der Fol. 2. konnte am Rande des Exemplars der Folio 1., die er abdruckte, einzelne solche Ergänzungen und Correcturen finden, sie stand z. B. bei No. 2. hinten an geschrieben, und er druckte sie auch frisch weg ohne alles Nachdenken hinten an. Dies ist, scheint mir, eine vollkommen denkbare Lösung des Räthsels, und somit wäre der Autorität des MC. noch nicht ein Haar abgedungen: vorausgesetzt, dass diese seltenen Verbindungen mit dem alleinigen Texte der Folio 2. an und für sich plausibel sind. Und wollen wir wirklich glauben, dass die Folio 2., von der der feine und vorsichtige Malone über 180 Speciallesarten (16 in Einem Stücke) aufnahm, nicht mehrfach sehr gute handschriftliche Aenderungen vor sich gehabt habe? Denn die absolute Verwerfung der Lesarten der Folio 2. für die der

Folio 1. würde zu grossen Absurditäten führen. Nahm doch der vorsichtigste Kritiker neuerer Zeit, Herr Collier, selbst in seiner grossen Ausgabe, manche Speciallesart der Folio 2. auf. Und doch verwerfen sowohl Malone, als Herr Collier, im Ganzen die Folio 2. mit Recht.

Geben wir auch z. B. im Jul. Caes. und im Macb. zu, dass der Setzer der Folio 2., um J. C. 3, 1. *states* und *for* statt *state* und *from*, 3, 2. *wit* statt *writ* (jetzt nimmt auch Herr Collier *wit* an) zu schreiben, M. 5, 3. *her* einzuschieben, keiner Autorität bedurfte: woher hatte er J. C. 4, 1. *and our best means stretch'd out* (Vol. VII. p. 65. ed. Coll.), und Macb. 1, 2. den Zusatz *breaking* (ib. p. 101.), welchen Pope ohne Noth in *break* veränderte, da sich *swell* ergänzen lässt — ? vielleicht auch verwandelte er ib. 1, 3. (p. 104.) *weyward* in *weird.* Alles dies ist unläugbar gut und richtiger als in Folio 1., auch von Herrn Collier schon früher mit Recht angenommen.

Oder sehen wir den früher von Herrn Collier gegebenen Text zweier Komödien durch, z. B. Meas. f. Meas. und Com. of Err., so finden wir auch da in jedem Stück reichlich ein Dutzend Speciallesarten der Folio 2. aufgenommen, namentlich viele gute Vervollständigungen des Metrums durch Einschiebung von *and* (M. f. M. 1, 4.), *back* (ib. 2, 2.), *me* (2, 4.), *by* (3, 1.), *too* (C. E. 1, 1.), *poor* (ib.), *you* (ib. 4, 3.); auch eine schlagende Herstellung des Reims: *ill* (C. E. 2, 1.); und wir müssen zugeben, dass einige Aenderungen, z. B. von *perjury* in *penury* (M. f. M. 3, 1. Vol. II. p. 53. ed. Coll.), von *confutation* in *confiscation* (ib. p. 102.), von *have* ... *they* in *hath* ... *thee* (p. 117.), von *hundred* in *thousand* (124.), von *Juliana* in *Luciana* (140.), von treffendem Verständniss des Aendernden zeugen.

Ich glaube, wir dürfen, ohne uns der Mühe einer Revision sämmtlicher Fälle dieser Art zu unterziehen, den Schluss machen, dass selbst in dem fast allzu ängstlich festgestellten älteren Text des Herrn Collier sich gegen 200 Speciallesarten

der Folio 2. (und zwar auch bei vorhandenen Quartausgaben, z. B. Vol. II. p. 364. 447. 522. 555., jetzt auch M. V. 2, 3. *did* u. a. m.) befinden, und dass diese von unabweislicher Vortrefflichkeit sind.

Diese stammen nun, glaube ich, nicht von der Willkür des Setzers der Folio 2., sondern aus den von ihm in der Folio 1. vorgefundenen Correcturen her.

Darauf führen noch einige Spuren, ausser dem schon oben erörterten *when you behold.* Es lag z. B. C. E. 1, 1. (Vol. II. p. 116.) näher für den Drucker, *up upon* zu drucken, wenn er *upon* neben *up* als handschriftliche Correctur fand, als wenn er selbst diese Aenderung ersonnen hätte; ebenso konnte ein flüchtig dazwischen geschriebenes *elves* ihn zu dem mechanischen Hinsetzen von *elves sprites* veranlassen, während, wenn dies eigene Willkür war, er doch wohl *and* nicht ausgelassen oder auch *elvish* gedruckt hätte.

Woher nun neben einer Menge von schlechten Aenderungen in dem durchcorrigirten Exemplar der Folio 1., welches der Folio 2. zu Grunde lag, die guten und ächten Lesarten kamen, darüber lässt sich Verschiedenes muthmassen. Nicht unwahrscheinlich wäre es, wenn das Bedeutsamere auf Theaterreminiscenz und Schauspielertradition beruht hätte. Möglich wäre es ja auch, dass jenes Exemplar der Folio 1. hin und wieder eine Besserung nach Einsicht in MSS. erfahren hätte, obwohl dieses Vergleichen vor der Zeit, als die Folio 2. davon abgedruckt wurde, geschehen sein müsste.

§. 29.

Aber, wendet man ein, der MC. liess oft die verkehrte Lesart der Folio 2. stehen, und manche der corruptesten Stellen strich er entweder ohne Weiteres durch, oder liess sie doch unberührt. Von den Streichungen später: hier sei nur in Betreff der Nichtänderungen bemerkt, dass bei einem dämonischen Conjecturaltalente und bei schrankenloser Willkür, ja auch bei einem aus diesem und judiciöser Benutzung

aller alten Ausgaben oder ungewöhnlicher Gedächtnisskraft gemischten Verfahren, wir uns vielmehr über das Sporadische der Aenderungen zu wundern hätten, als bei der Benutzung eines Theatermanuscripts, welches ja selbst voll von schlecht geschriebenen Stellen und Aenderungen, die zu manchem Verlesen führten, gewesen sein konnte, und wahrscheinlich selbst nur eine Abschrift war. Beurtheilen wir also lieber den MC. nach dem, was er that, als nach dem, was er zu thun unterliess: welches negative vieldeutige Argument wohl Keinen überzeugen würde.

B.

Verhältniss zur ersten Folioausgabe.

a) Uebereinstimmungen.

§. 30.

Eine Menge Druckfehler, welche nur die zweite Folioausgabe enthält, sind von dem MC. gebessert worden, mehr noch, als uns von Herrn Collier mitgetheilt sind. Dieser Umstand beweist gar Nichts, denn er musste bei jeder Art der Correctur stattfinden. Die §. 6. angeführten Stellen gehören alle auch hieher.

Viele dieser Druckfehler waren jedem Leser erkennbar. Es war leicht zu sehen, dass 1) Tw. N. 1, 3. *me;* 2) Kg. John 1, 1. *Robert;* 3) ib. 2, 1. *should;* 4) Ant. & Cl. 1, 2. *not;* 5) ib. 3, 8. *take;* 6) Jul. Caes. 5, 1. *word* und 7) *in;* 8) Com. of Err. 4, 1. *more;* 9) As Y. L. 1, 3. *forth;* 10) 2. H. VI. 3, 2. *send;* 11) 3. H. VI. 3, 3. *have* ausgefallen war. Auch lag es nahe, 12) Com. of Err. 4, 1. *raccat* in *carrat* (f. 1. *charect*) und 13) 5, 1. *muddy* in *moody;* 14) As Y. L. 2, 3. *with* in *within* und 15) 4, 1. *I do* in *I die;* 16) All's W. 2, 1. *more* in *move* und 17) 5, 3. *fear* in *fair;* 18) K. J. 4, 3. *clake* in *cloak* (wenn nicht f. 1. auch *clake* hat); 19) Henr. V. 3, 3. *games* in *flames;* 20) W. T. 1, 1. *gift* in *gifts;* 21) 2. H. VI. 3, 2. *death* in *foes;* 22) Macb. 3, 4. *signs* in *sights* und 23) *spent* in *stept;* 24) Ant. & Cl. 2, 2. *glove* in *glow* (f. 1. *gloue*); 25)

ib. *take* in *make*; 26) ib. 3, 8. *of* in *as* (*af*); 27) ib. 5, 2. *This an aspects* in *This is an aspick's;* 28) Cymb. 1, 1. *wy so* in *why so;* 29) *he like* in *his like* und 30) *which* in *within;* 31) Jul. Caes. 2, 1. *hatred* in *hard;* 32) ib. 2, 3. *surely* in *surly;* 33) ib. 4, 3. das erste *bait* in *bay* zu verwandeln, so wie 34) in der letzten Stelle die Zeilenversetzung zu erkennen; endlich 35) Coriol. 1, 1. *tributes* in *tribunes* und 36) *unroost* in *unroof'd*, wenn diese Druckfehler nicht schon aus Folio 1. stammen; allenfalls auch 37) Cor. 2, 2. *defamy* in *destiny* zu verwandeln — obgleich manche Stellen (z. B. No. 31.) immerhin einige Geschicklichkeit zeigen.

§. 31.

Aber schwer war 38) Tw. N. 5, 1. zu sehen, dass in den Worten: *How little faith, though thou hast too much fear* das *How* verdruckt und *Hold* dafür zu setzen war; eben so 39) am Schlusse der T. G. zu erkennen, dass in den Versen

Come, let us go, we will include all jars
With triumphs, mirth and all solemnity.

das zweite *all* gerade durch *rare* ersetzt werden sollte; ferner dass 40) L. L. L. 1, 1. in dem Verse

Light, seeking light, doth light beguile

vor dem letzten Worte *of light* ausgefallen war; wie dass 41) 1. H. VI. 4, 1. in

This fellow here with carping tongue

nach *with* gerade *envious;*
so wie dass 42) Ant. & Cl. 1, 2. in

I must from this Queen break off

nach *this* gerade *enchanting;*
so wie dass 43) 3. H. VI. 1, 1. in

Let me for this time reign as king

vor *time* gerade *my life* zu ergänzen war.

Auch 44) der Zusatz von *am* in dem Verse W. T. 1, 3.

I am appointed him to murder you

würde von sehr guter Bekanntschaft mit dem alterthümlichen Festhalten des faktitivischen Accusativs bei neutralen und

passiven Verben zeigen. So Tim. 4, 3: *Ay, that I am not* ***thee;*** W. T. 4, 3: *I was promised* ***them*** *against the feast.* cf. Dickens H. W. I, 370: *It was allowed various peculiar privileged;* S. Foote: *Might I be permitted the honour.* Ebenso ist *Dost thou banish me thy presence?* (Marl. Edw. II, 338.) und Aehnliches doppelter Accusativ; dagegen ib. 205: *I'll not be barr'd* ***the court*** *for Gaveston* und viele ähnliche Wendungen mit *to be banished, to be deprived* sind nicht als doppelte Nominative zu denken, sondern als Nom. subj. und Accus. obj.: daher es z. B. *He was deprived* ***them*** (*the advantages* od. dgl.) heissen muss. Die Sprache hat die Umkehrung der logischen Verhältnisse, die ganze schwierige Bildung des Passivs (W. v. Humboldt, Einleit. p. 258. 4°.) nur halb vollzogen. Dies ist eigentlich folgerichtiger, als der doppelte Nominativ, der nur aus einer Attraktion zu erklären ist; die logischste Sprache, die es giebt, die Arabische, hat diese Art, zu denken und zu sprechen, als Regel bei den Verben Sein und Nichtsein (*Kâna* und *Laisa* und deren „Schwestern": Caspari Gr. Arab. §. 423. ff.); könnte dazu nicht auch das Plattdeutsche: He is en goden Mann — gehören? Hätte Diez Gr. d. R. Spr. 3, 45. Unrecht, das Französische als Veranlassung des *it is him* u. s. w. anzusehen, und wäre dies vielmehr dort wie im Italienischen eine Germanische Verderbniss? Angelsächsische Grammatiken geben nur das Umgekehrte an: Rask §. 392.

Sehr geschickt wäre es gewesen, 45) Macb. 3, 3. den ***latest*** *traveller* in den ***lated*** *traveller,* so wie 46) ib. 5, 4. *to* ***study*** *death* in *to* ***dusty*** *death* durch blosse Conjectur zu verwandeln, und weniger Oedipodeisch wäre es gewesen, wenn der Aendernde in Folio 1. nachgesehen hätte, wo alle diese und die vorigen Aenderungen genau so standen. Sehr sonderbar wäre es gewesen, wenn er 47) Macb. 5, 3. nicht durch das *dis-eate* der Folio 1. oder eine noch bessere Quelle darauf gebracht wäre, sein *disease,* welches doch zu dem *cheer* einen besser passenden Gegensatz bildete, in ***disseat***

umzuändern, wenn auch Folio 1. ihm nicht half, in derselben Zeile 48) *cheer* in *chair* zu verändern; sehr geschickt, wenn er 49) Ant. & Cl. 3, 11. sah, wohin das versetzte *landlord* gehörte, und dass 50) ib. 5, 2. für das verdruckte *proves* gerade *first meet* zu schreiben sei. Von einem sehr scharfen Verständniss des Dichters würde es gezeugt haben, 51) in As Y. L. it 4, 1. das *do* in *die* zu verwandeln, und zu sehen, dass ib. *chroniclers* nicht das richtige Wort war, sondern gerade *coroners.*

Aber ganz unmöglich wäre es dem MC. gewesen, 52) 1. H. VI. 4, 5. den ausgefallenen Vers:

So rushing in the bowels of the French

gerade so, wie Folio 1. ihn hat, einzuschreiben, wenn er nicht diese Ausgabe vor sich gehabt, oder mit deren Quelle durch Einsicht oder wundersam genaue Erinnerung eine Verbindung gehabt hätte.

β) Anlehnungen.

§. 32.

Steht es nun fest, dass der MC. mit der Folio 1. die entschiedensten Coincidenzen hat, so wird diese Verbindung noch durch einige Stellen bestätigt, in welchen sich die Lesart des MC. zu auffallend an die Folio 1. anlehnt, um durch Conjectur aus freier Hand, vielleicht selbst, um durch blosse Erinnerung erklärlich zu sein: so dass wir entweder annehmen müssen, er habe seine Conjectur an die Lesart der Folio 1., die er kannte, angeknüpft, oder er habe eine auch dieser zu Grunde liegende Quelle gehabt:

Folio 1.	Folio 2.	MC.
1. Tw. N. 5, 1. s. f.		
extracting	*exacting*	*distracting*
2. Temp. 1, 2.		
provision	*compassion*	*prevision*
3. Temp. 3, 1.		
lest	*least*	*blest*
4. T. G. of V. 1, 1.		
your ..... your . . .	*your .... her*	*to her your .... you her....*
5. Com. of Err. 4, 1.		
to pay thee that . .	*to pay that*	*to pay thee for that*
6. 1. H. VI. 4, 1.		
Quiet yourselves, I pray, and be at peace	*Quiet yourselves, and be at peace*	*Quiet yourselves, and be at peace, I pray.*
7. M. f. M. 5, 1.		
And she will speak most bitterly and strange.	*And she will speak most bitterly.*	*And she will speak most bitterly and strangely.*
Most strange, but yet	*Most strange, but yet*	*Most strangely, yet*
8. Tw. N. 2, 5.		
with cars	*with cares*	*by the ears* (H.)

	Folio 1.	Folio 2.	MC.
9.	Tam. of the S. 2, 2.		
	No such jade as you, if me you mean.	*No such jade, sir, as you, if me you mean.*	*No such jade to bear you, if me you mean.*
10.	Cor. 1, 3.		
	At Grecian swords. Contenning, tell Valeria	*At Grecian swords contending. Tell, Valeria*	*At Grecian swords contemning. Tell, Valeria*
11.	Cor. 2, 2.		
	tim'd	*trim'd*	*tun'd*
12.	Cor. 2, 3.		
	woolvish tongue	*woolvish gown*	*woolless togue*)*
13.	T. A. 3, 2.		
	*And. Come**)* / *Come*	*And, come*	*Tit. Come*
14.	A. W. 3, 2.		
	fings	*flings*	*fings* (Edd.)
15.	1. H. VI. 5, 3.		
	Mad	*Made*	*'Mid* (Coll.)
16.	A. Cl. 5, 1.		
	waged	*way*	*weighed*

Freilich könnten diese wenigen Fälle, mit Ausnahme des zweiten, sechsten, zehnten und zwölften, auf einer zufälligen Coincidenz beruhen. Dies ist aber 17) bei den bedeutsamen Worten in Macb. 1, 7., wo der MC. doch statt des *this* der Folio 1. *thus* schrieb, und welche er sonst ganz ebenso an dem Rande hinzufügte, nicht statthaft: eben so wenig 18) Tw. N. 3, 3., wo er zwei Zeilen, die in Folio 2. ganz fehlen, fast ganz so ergänzte, wie Folio 1.:

Folio 1.	MC.
And thanks and ever oft good turns	*And thanks, still thanks, and very oft good turns*
Are shuffled off with such uncurrent pay.	*Are shuffled off with such uncurrent pay.*

Wer die Folio 1. vor Augen hatte, konnte allerdings aus dem dort unvollständigen Vers solch einen, mit einigem Geschick, formen, und das *ever* in *very* umwandeln: wer ein MS. vor sich hatte, brauchte gar nicht zu conjiciren, denn

---

*) Leider ist aus Herrn Collier's Angabe nicht deutlich zu erkennen, ob der MC. *gown* in *togue* oder *toge* veränderte, oder ob er *gown* stehen liess.

**) Die Exemplare der Folio 1. sollen zum Theil das Rubrum *And.* haben, zum Theil nicht.

die Lesart des MC. ist sehr gut; dass Gedächtniss hier leitete, ist zwar möglich, aber die Wahrscheinlichkeit führt mehr auf Vervollständigung eines vorliegenden Verses, oder auf eine Auslassung und Verlesung des Setzers der Folio 1. Auf eine Gelehrtenhand könnte der Umstand führen, dass die beiden hinzugesetzten Wörter *still thanks* unterstrichen sind; doch da es mit verschiedener Dinte geschehen ist, so könnte der Strich auch von einer *manus secunda* (eines späteren Lesers) herrühren, der bemerkte, dass diese Worte in Folio 1. nicht standen, und hier zuerst eine dunkle und corrupte Stelle gebessert sei.

Solchen bestimmten Factis gegenüber wird Niemand eine Verbindung des MC. mit der Folio 1. läugnen wollen.

§. 33.

Fragt man nach der Güte der obigen Lesarten, so zeigt ein Blick auf die corrupte Stelle Tw. N. 3, 3., dass hier der MC. wenigstens schon eine ähnliche Lösung fand, wie die besten Kritiker (voran Theobald) nach ihm; ja es ist das *still* ein sehr hübscher Klimax bei der dritten Wiederholung des Wortes *thanks*. Auch in der Macbethstelle ist *thus* sehr hüsch und giebt *Justice* die Personification: denn nun ist *even-handed Justice* so persönlich gesagt, wie *great Jove*, während *this*, die Personification zerstörend, ein schlechteres Bild giebt. Mit Recht also schlug schon Mason dies vor. — Wenn auch Warburton und Malone sich zu glauben zwangen, dass *extracting* = *absorbing* (1) stehen könne, so würde ein Missgriff, wie ihn sonst die Clowns zu machen pflegen, in Oliviens Munde sehr widrig sein. No. 13. 14. lag die Aenderung sehr nahe; No. 8. 9. 15. sind sehr treffend gebesserte Corruptelen; No. 11. mindestens diplomatisch, wenn auch nicht nothwendig. — Die Lesart *prevision* (2) mögen wir wenigstens mit Vorsicht betrachten, da sie ein sonst nicht gebräuchliches, aber doch (der Etymologie nach) passendes Wort giebt: wie sollte wohl Jemand aus blosser Conjectur darauf verfallen? Dagegen war es sehr natürlich, dass der Setzer

der Folio 1. dafür *provision* las und druckte, zumal da es auch einen Sinn gab. — Die Lesart *blest* (3) ist nicht nur besser als eine der überlieferten, sondern entspricht dem gedrängten Stil des Stückes, so wie dem Zusammenhange, nur nicht als „monströses Compositum" mit *busy* aufgefasst, wie auch weder der MC., noch Herr Collier gewollt haben. Ich übersetze:

> Doch diese lieblichen Gedanken laben
> die Arbeit selbst, und ich bin, allermeist
> geschäftig, selig, wenn ich's thu.

Wie natürlich, dass, wenn in einer so compressen Stelle das Wort undeutlich geschrieben war, daraus jene Corruptel entstand, woraus sich auch die Rasur erklärt. — In zwei anderen Stellen (4. 5.) ist die Lesart des MC. die vollständigste, natürlichste und fliessendste; sie sind indess nicht von Belang. — Ob *I pray* (6) hinten oder in der Mitte steht, ist einerlei; stand es als Nachtrag hinten am Rande des MS., so konnte der MC. das Einschiebungszeichen in der Mitte übersehen haben. Uebrigens steht es hinten ganz gut. Vermuthlich aber vergass er das Einschiebungszeichen in der Mitte. — *Strangely* (7) ist nicht kräftiger als *strange*, aber es räumt im nächsten Verse doch das schwache *but* weg; übrigens konnte diese Ergänzung aus dem zweiten Verse entnommen sein. — *Contemning* (10) statt des unsinnigen *Contenning* und des matten *contending* ist offenbar richtig, und war schon durch Conjectur gefunden, auch schon (von Herrn Singer) in den Text gesetzt. Shakspeare braucht das Wort sonst (K. L. 4, 1. zweimal in einer Zeile), und hier wird der Sinn dadurch erst recht anschaulich und schön. — Ueber No. 12. später. — Wenn auch mit dem *way* (16) ein *weigh* gemeint war, so wäre es doch sonderbar, dass der MC. das Präteritum, ohne Berücksichtigung einer früheren Autorität, daraus gemacht hätte. *Waged* giebt nur einen höchst gezwungenen Sinn.

γ) Abweichungen.

§. 34.

Einige andere Stellen könnten auf die Vermuthung führen, dass sie lediglich auf die Speciallesart der Folio 2. gestützte Conjecturen seien, hervorgegangen aus partieller Nichtkenntnissnahme der Folio 1., wenn auch die Verbindung mit derselben durch andere Stellen unzweifelhaft feststeht. Dahin gehören:

Folio 1.	Folio 2.	MC.
1. T. G. of V. 4, 1.		
grey as glass . .	*grey as grass* . . .	*green as grass*
2. Com. of Err. 5, 1.		
have I but gone .	*have I been gone*. .	*have I been gone*
and till. . . .	*and till*	*and at*
burden are . .	*burdens are* . . .	*burdens are*
3. Kg. John. 4, 2.		
then lesser is . .	*then less is*	*thus lessening*
4. 3. H. VI. 1, 4.		
stain'd with blood . .	*stain'd the roses just with blood*	*stain'd the rose's hues with blood*
5. Much Ado 5, 1.		
bid you bid my . .	*bid you my*	*bid you cause my*
6. Com. of Err. 2, 2.		
owls and sprites . .	*owls and elves sprites* .	*owls and elves and sprites*
7. Com. of Err. 2, 1.		
I see the jewel etc. (fünf Zeilen)	*I see the jewel* etc. (nur drei Zeilen)	Die 3 Zeilen gestrichen.
8. Macb. 1, 3.		
wing	*wine*.	*wind*
9. Ant. & Cl. 3, 4.		
he not look't . . .	*he had look't*	*he but look'd*
10. M. f. M. 3, 1.		
'prenzie...prenzie guards	*princely ... princely guards*	*priestly .... priestly garb*

Folio 1.	Folio 2.	MC.
11. All's W. 1. 3.		
*ere**)	*ore*	*one*
12. All's W. 3, 2.		
peering	*piercing*	*piecing*
13. All's W. 5, 1.		
Enter a gentle Astringer.	*Enter a gentle A Stranger.*	*Enter a gent. a stranger.*
14. All's W. 5, 1.		
toll for this. . . .	*toll him for this* . . .	*toll him: for this,*
15. T. G. of V. 4, 4.		
the hangman's boys .	*the hangman's boy* . . .	*a hangman boy*
16. Tam. of the Sh. 4, 4.		
expect	*except*	*except while*
17. H. VIII. 4, 2.		
his fault lie gently on him	fehlt	*lightly* (n. r.)
18. Ant. & Cl. 3, 11.		
shake thou	*shake*	*shake but*
19. M. f. M. 1, 3.		
propogation	*propagation*	*procuration*

§. 35.

Wir fussen auf die vorhin gemachte Vermuthung (§. 28. a. E.), dass sich die Güte einer beträchtlichen Anzahl der Speciallesarten der Folio 2. (bei unläugbarer Schlechtigkeit der meisten) am natürlichsten durch ein theilweise emendirtes Exemplar der Folio 1. erklären lässt, von welcher die Folio 2. abgedruckt wurde. Dabei musste es vorkommen, dass in der Folio 2. Verwirrung entstand durch Unverstand oder Nachlässigkeit des Setzers, indem derselbe halb dem Gedruckten, halb dem in der Folio 1. befindlichen handschriftlich Corrigirten nachfolgte. Möglich wäre also Folgendes: er nahm erst bei dem Worte *glass* wahr, dass das *l* in *r*, nicht dass *grey* in *green* verwandelt sei; er bemerkte das für *till* an den Rand geschriebene *at* nicht; er beachtete nicht, dass für die beiden letzten ausgestrichenen Buchstaben von *lesser* am Rande *ening*, für das zweite durchstrichene *bid* am Rande *cause* gegeben sei, hielt also jenes Wort in der verkürzten Form für richtig, ohne an das Metrum etc.

*) Ob eine alte Autorität *ere* bietet, ist aus den Angaben nicht klar zu ersehen. Der grossen Collier'schen Ausgabe zufolge haben beide Folios *ore;* nach den N. & Em. zu schliessen, die eine (welche?) *ere*, die andere *ore*.

zu denken, und *bid* für eine müssige Wiederholung, nur an das Mechanische des Drucks, nicht an den Sinn denkend. Auch die Zusätze *the roses just* und gar *elves*, welche man wohl kaum einem blossen Einfall dieses Setzers zuschreiben wird, erklären sich sehr wohl als undeutlich zwischen die Zeilen geschobene oder am Rande hinzugefügte handschriftliche Worte, deren Ende dem Setzer der Folio 2. undeutlich war. Aehnlich konnte in den übrigen Fällen der Setzer die Aenderung halb verstanden haben.

Dass diese Annahme möglich ist, und dass demnach Fälle eintreten mussten, in denen der MC. lediglich von den Speciallesarten seiner Ausgabe abhängig erschien, wird man nicht läugnen. Alles also wird darauf ankommen, ob die Lesarten des MC. die besten sind.

§. 36.

1. Was die grasgrünen Augen anbetrifft als einen Punkt der Schönheit, in welchem Julia der Silvia nicht nachzustehen vermeint, — denn ein Tadel passt nicht in den Zusammenhang (*Ay, but*), und was sollte man vom Dichter halten, der seine beiden Schönen mit Katzenaugen ausstattet! — so erscheinen sie auf den ersten Blick als geschmackloser Unsinn, und wir müssten uns wundern, wenn ein eben so kühner als geschickter Kritiker, der ausserdem wohl auch Chaucer's Prolog zu den C. T. kannte, dies einem zierlichen Jugendstück des Dichters aufgebürdet hätte. Aber wie, wenn ein anderes Jugenstück gerade dieselben grünen Augen als eine Schönheit bezeichnete? R. J. 3, 5. sagt die Amme zum Lobe des Grafen Paris:

an eagle, madam,
Hath not so green, so quick, so fair an eye,
As Paris hath.

wozu ich die (R. J. ed. Ulrici p. 149.) von Steevens angeführten Belegstellen leider nicht vergleichen kann. Wenn mit der Chaucer'schen Stelle gemeint ist die Beschreibung des Indischen Königs Emetrius C. T. 2157. ff., wo es heisst:

his eyen bright citrin

und hernach:

And as a leon he his loking caste,

so können nur helle, scharfe Augen gemeint sein (dunkle Augen passen nicht zur übrigen Schilderung) von der grünlichgelben Farbe der Thieraugen, dienen aber auch hier als ein wesentliches Ingrediens der Schönheit. Dann wäre die Conjectur doch wohl eine sehr gelehrte? Wäre sie aber überliefert, so würden wir es für eben so falsch halten, hier zu ändern, wie mit Hanmer in Romeo und Julia *keen* zu substituiren. Es wäre demnach die Frage, ob bei der chevaleresken Werbung des Königs in Henr. V. 5, 2.:

But, before God, Kate, I cannot look greenly, nor gasp out my eloquence, nor have I no cunning in protestation: only downright oaths u. s. w.

vom bleichen Aussehen oder vom verliebten, glänzenden Blick die Rede sei, was der Volkswitz mit *to look babies* bezeichnete. Vielleicht wäre die Eifersucht Oth. 3, 3. auch nicht deshalb *green-ey'd monster* genannt, weil die grünen Augen hässlich sind, sondern weil sie leidenschaftlich funkeln. Dass der Setzer der Folio 1. dafür das damals wohlbekannte *grey as glass* substituirte, verlesend oder verschönernd oder Dictat verhörend, wäre kein Wunder gewesen, zumal da die Stelle auch sonst an die Chaucer'sche Beschreibung erinnerte. Oder hätten wir nicht Aehnliches? Wie kam in Schiller's Siegesfest, Str. 10. z. A., die Lesart:

Wenn des Liedes Stimmen schweigen

in die ältesten Ausgaben, als durch ein solches Versehen? Denn dass es Leidens heissen muss, steht ausser Zweifel, „das Lied" schwieg ja nicht vom Hektor, und hätte auch nur in Zukunft von ihm schweigen können: dies war also wohl nie aus des Dichters Feder gekommen, sondern bloss bei der Correctur übersehen. Das Fliessendere verdrängte hier das Eigenthümlichere; wer mehr Beispiele sehen will, möge die zur neusten Götheausgabe gedruckten Cartons nachsehen.

§. 37.

2. In der zweiten Stelle sind beide überlieferte Lesarten corrupt; die Lesart des MC. giebt eine ganz einfache fliessende Construction, eine bessere als irgend eine der Conjecturen, auch die geschickte des Herrn Dyce nicht ausgenommen. Die Confusion stammte wahrscheinlich zum Theil aus dem Theatermanuscript selbst, indem die auch vom MC. nicht geänderte Zahl auf jeden Fall falsch war: möglicher Weise hatte, wenn es des Dichters Originalhandschrift war, dieser erst mit *till* fortzufahren beabsichtigt, dann aber *at* dafür gesetzt.

3. Auch an der dritten Stelle sind die überlieferten Lesarten augenscheinlich corrupt, und selbst die geschickte Conjectur Tyrwhitt's: *when* macht nur neue Schwierigkeiten. Die Lesart des MC. giebt einen vortrefflichen Sinn, da der furchtsame König durch das vollständige Aussprechen seiner Gründe für diese zweite Krönung seine eigene Angst zu beschwichtigen denkt. Die Verderbniss erklärt sich aus flüchtigem Schreiben des *thus* und der Endsilbe von *lessening.*

§. 38.

4. Wie sollte der Setzer der Folio 2. wohl auf den Einfall gekommen sein, die drei Worte *the roses just* aus eigener Machtvollkommenheit hinzuzufügen? Und doch sind sie offenbar im letzten Worte corrupt; die Besserung derselben durch den MC. ist so schön, dass Theobald's *juic'd* dagegen ganz wegfällt. Es wäre denkbar, dass der Dichter die Worte erst genau dem alten Stücke gemäss niederschrieb, und die schöne Ausführung erst am Rande machte: weshalb der Setzer der Folio 1. sie übersah, bis ein Corrector des Exemplars, welches dem Setzer der Folio 2. vorlag, sie wieder einfügte, aber undeutlich. — In demselben Stücke kommen natürlich ähnliche Anspielungen auf die York'sche weisse Rose vor. So sagt Gloster ib. 1, 2.:

I cannot rest
Until the white rose, that I wear, be dyed
Even in the lukewarm blood of Henry's heart.

und der König 2, 5. von dem bleichen, blutbefleckten Antlitz eines erschlagenen Jünglings:

The red rose and the white are on his face,
The fatal colours of our striving houses.
The one, his purple blood right well resembles;
The other, his pale cheek, methinks, presenteth.
Wither one rose and let the other flourish!

Aber daraus zu schliessen, dass der Setzer der Folio 2. dies an einer durchaus passenden Stelle auch auf den Tod des jungen Rutland in zartester Weise anwandte, hiesse ihm zu viel zutrauen.

§. 39.

5. Jedermann wird das auch an sich matte Wortspiel *bid you bid* im Munde des alten tiefgebeugten Vaters gern vermissen. Wenn der Dichter es selbst wieder strich, hätte er sich keinen Schaden gethan.

6. Die Lesart *elves* ist schwerlich ein willkürlicher Zusatz des Setzers der Folio 2. und giebt, auch wenn man mit Herrn Collier daraus das Adjectiv *elvish* macht, einen hübscheren Vers; die Lesart des MC. ist durchaus gefällig und dem losen Stil der Aufzählung des Dromio am angemessensten.

§. 40.

7. Diese Tilgung ist von derselben Art, wie die in Romeo und Julia (s. S. 31. f.). Wie, wenn nicht der Grund, dass die nur 3 Zeilen enthaltende Folio 2. vollständigen Unsinn gab, sondern vielmehr der, dass auch die ganzen 5 Zeilen keinen Sinn gaben, die Streichung veranlasste? Denn da es, angenommen, dass die Recension nicht auf einer besseren Quelle beruhte, unläugbar ist, dass der MC. auch die Folio 1. benutzen konnte, so hätte er ja hier eben so gut wie 1. H. VI. 4, 5. das Ausgefallene nachtragen, oder, mit Anwendung seines kritischen Scharfsinns, da eine der beiden in Folio 2. fehlenden Zeilen offenbar corrupt ist, wie Tw. N. 3, 3. verändert beischreiben können. Warum sah er denn hier nicht nach? — Fand er dagegen das concetto in seinem Original

nicht, oder fand er es dort gestrichen vor, so hätte er recht gethan, Nichts zuzusetzen.*) Die halbe Coincidenz mit der Folio 2. ist nicht unnatürlich, da der Setzer, nachdem er die 3 ersten Zeilen gedruckt hatte, wohl verzweifeln konnte, die beiden übrigen zu drucken.

Da jedoch diese Tilgung mit der ganzen Frage nach der *manus secunda* zusammenhängt, können wir sie hier fallen lassen; damit würde doch höchstens ein negatives Argument gegen den MC. gewonnen werden.

§. 41.

8. Diese Stelle scheint von allen die bedenklichste. Denn wenn die Folio 1. Duncan zu Macbeth sagen lässt:

> *Thou art so far before*
> *That swiftest* wing *of recompence is slow*
> *To overtake thee.* —,

so kann es keinem einfallen, das *wing* in *wind* zu verändern. Da nun Folio 2. das Wort verdruckte (*wine*), der MC. aber Zugang zur Folio 1. oder deren Quelle gehabt haben muss, so ist das Einfachste, anzunehmen, dass es eine Conjectur des MC. auf eigene Faust sei, indem er in seinen Hülfsquellen nicht nachsah. Dies sagen die Gegner**), und Herr Dyce erklärt es für eine der schlechtesten Lesarten der ganzen neuen Recension. Denkbar wäre es wohl, dass der MC. sich auch einmal verschrieben oder verlesen hätte, aber damit wäre zugleich eine Wahrscheinlichkeit erweckt, dass gerade dies Wort am Ende besonders undeutlich geschrieben wäre, so dass es doch schiene, als müsse im MS. einmal ein anderer Ausdruck ge-

*) Einer unserer ersten Schulmänner und Philologen, Director Jacob in Lübeck, dessen Tod ich so eben mit vieler Betrübniss vernehme, stimmte mir ganz bei. Ueberhaupt sprach er sich noch in seinem letzten Briefe dahin aus, dass er ganz meine Ansicht in Betreff des Werthes der neuen Recension theile. Er war ein sehr genauer Kenner Sh.'s, ein höchst scharfsinniger Kritiker, einer der edelsten Menschen und vorgezogensten Geister unseres Vaterlandes. *Have, pia anima.*

**) Herr Delius macht es sich allerdings leicht, wenn er nur diese und eine andere Stelle im Macbeth angreift.

standen haben. Der Fehler *wine* liesse sich aus einer verlesenen handschriftlichen Correctur der Folio 1. erklären. Ist es aber ganz unmöglich, dass Shakspeare *wind* schrieb? Seltsam doch, dass gerade an einer der wenigen Stellen, wo unserm Geschmack die Quartolesart (*air*) besser zusagte, der MC. auch *wind* schrieb; seltsam, dass er da (Oth. 5, 2.) überhaupt einen Grund sah, *north* zu ändern. Ich will nicht verschweigen, dass in derselben Scene mehrere Stellen dafür sprechen könnten, dass der Aendernde hier nicht nachsah. Aber der Vergleich Emilia's:

I hold my peace, Sir? No!
No, I will speak as liberal as the wind.

mag dem Geschmack der Zeit oder des Dichters eben so nahe gelegen haben, wie die Metapher *wind of recompence.* Aehnliche Stellen sind:

Rich. III. 4, 1. *O ill-dispersing wind of misery!*
Haml. 4, 7. *And for his death no wind of blame shall breathe.*

Demnach wäre doch die Frage, ob Herr Collier so unrecht gethan hätte, *wind of recompence* in seinen neuen Text aufzunehmen, obwohl nicht zu läugnen ist, dass *wing* hier wie Haml. 1, 5:

With wings as swift as meditation or the thoughts of love

vortrefflich passt. cf. Rich. III. 2, 2.: *swift-wing'd souls.* Doch auch *wind-swift*, R. J. 2, 5. (neben *wing*).

Anm. Uebrigens giebt Herr Singer p. 251. an, dass in seinem Exemplar der Folio 2., so wie in einem der Folio 3., welches einer Schauspielergesellschaft gehört habe, sich dieselbe handschriftliche Aenderung *wind* fände, da diese Conjectur nahe läge. Wenn Etwas daraus folgt, so ist es, dass die Reminiscenz des Theaters für *wind* sprach.

§. 42.

9. Beide überlieferte Lesarten sind schlecht, auch die Aenderung Thirlby's: *took't* giebt keine gute Verbindung mit *or did.* Auch die Lesart des MC. bedarf noch der Erklärung. Dem Zusammenhange würde folgender Gedanke entsprechen: „Wenn dem Octavius es ganz nahe gelegt

war, mich zu loben, so erwiederte er nur mit einem Blick, oder murmelte höchstens Etwas zwischen den Zähnen: nie stimmte er laut und herzlich ein." Der nähere Nachweis jedoch, wie *from his teeth* zu verstehen sei, soll noch gegeben werden: die Schwierigkeit liegt also nicht in dem vom MC. veränderten Theile der Stelle.

10. Da *prenzie* ein offenbarer Druckfehler der Folio 1. ist, welchen der Setzer der Folio 2., entweder eine Correctur missverstehend oder selbst eine Conjectur machend, in *princely* umwandelte, so beruht dies nur auf schwacher Autorität. *Priestly*, welches schon Warburton vorschlug (und die Tieck'sche Uebersetzung annahm), ist unzweifelhaft richtig. Dass hier der MC. zu ändern fand, zeugt entweder für einen sehr feinen Takt, oder für grosse Sorgfalt in Vergleichung der Ausgaben, wobei er erkennen musste, dass *princely* falsch sei, oder für richtige Benutzung einer anderweitigen Autorität. Auch das sehr natürliche *garb* würde entweder für grosse Kühnheit und Geschicklichkeit sprechen, oder für eine höhere Autorität.

11. Beide überlieferte Lesarten sind falsch (auch *ere* sehr gezwungen), und es mag die Frage entstehen, ob im MS. nicht, wenn das Wörtchen etwa verschrieben war, doch *one* gemeint war, welche Conjectur Singer's dann der MC. bestätigen würde. Uebrigens passt auch *one* besser als eins der überlieferten Wörter; der Setzer der Folio 2. mag nun eine undeutliche Correctur vorgefunden, oder aus blossem Missverstand des *ere* ein noch unsinnigeres *ore* gedruckt haben, jedenfalls ist die Lesart des MC. wieder die bessere.

12. Dasselbe gilt hier: schon Malone nahm *piecing* in den Text. An derselben höchst corrupten Stelle zeigt des MC. Talent, oder seine Quelle, sich als glänzend alle Emendationsversuche überwiegend.

13. Bis Jemand sagt, warum Shakspeare hier, statt wie gewöhnlich einen „Gentleman" auftreten zu lassen, diesen als „edlen Falconier" oder gar „edlen Tauben-Falconier"

(warum nicht lieber „edlen Rattenfänger"? Auch das war eine Profession, und zwar eine sehr romantische, und wollte man daraus ein Hofamt machen, so wäre es vielleicht noch eins der nützlichsten!) aufgeputzt habe, glauben wir, dass Steevens das Rechte zuerst sah, und nachher durch seine eigene Gelehrsamkeit irre geführt wurde. cf. Nares s. v. Der MC., welcher sich so ängstlich genau um die Bühnenanweisungen kümmerte, der, wenn er conjicirte, die Folio 1. benutzen konnte, der auch nach seinen übrigen Gaben im Stande gewesen sein könnte, ein seltneres Wort zu kennen oder anzuerkennen, rückte, statt dies zu thun, den Druckfehler einfach zurecht, und brauchte dazu so wenig eine Autorität, als der Setzer der Folio 2. zu seiner unvollkommneren Herstellung. Der Ausdruck *gentleman-stranger* ist eben so sehr im Stil der alten Zeit, wie der *Servant-Poet*, W. T. 5, 1, und die *Gentlemen-Readers* der Buchdruckervorreden, z. B. vor Marlowe's Tamburlaine, ed. 8º 1592. — Entlehnte der MC. auch das Wort *gent.* in dieser Abkürzung dem gemeinsamen MS., so wäre damit der Druckfehler natürlicher gemacht. — Herr Collier bemerkt mit Recht, dass, da derselbe Edelmann in der 3. Scene wieder vorkommt, er hier ja von allen alten Ausgaben nur schlichtweg als *a Gentleman* introducirt wird. Fremd aber ist er insofern, als er bisher nicht in dem Stücke aufgetreten ist, daher die sorgfältigste Bühnenanweisung ihn das zweite Mal (5, 3.) als denselben *Gentleman stranger* bezeichnen musste, wie es der MC. auch thut.

14. Die Güte der Lesart des MC. ist ganz offenbar: der Setzer der Folio 2. muss also das eingeschaltete *him* abgedruckt haben; die Interpunktion beachtete er nicht.

15. Dass die Schinderknechte sich auf's Hundestehlen verlegen, ist für unsere Zeit wahr; Strassenjungen aber, bereit zu diesem und anderm Unfug, gab's immer und überall auf den Marktplätzen, und der Zorn gegen diese ist reichlich so komisch: „Ei, die verfluchten Buben!"

16. Die Construction wird viel geläufiger: Ich weiss

nicht, ausser dass, während .... Du gut thun wirst etc. So auch die Tieck'sche Uebersetzung, die das Unpassende des *expect* richtig fühlte.

17. Da das *sit tibi terra levis* hier gerade dem Dichter zu Grunde lag, so wäre es aus *lie* zu entnehmen mindestens eine sehr geschickte Vermuthung. Tieck übersetzt: „Leicht sei'n ihm seine Fehle!" — Doch ist *gently* eben so gut.

18. *thou* ist, gegen *but* gehalten, matt.

19. cf. §§. 145. 147.

C.

Resultate.

---

§. 44.

Wir halten demnach für erwiesen:

1) dass eine sehr bedeutende Verbindung des MC. mit den Quartos einerseits und der Folio 1. andererseits stattfand, weil von mehr als 150 Uebereinstimmungen höchstens ein Drittheil auf Zufall, ein anderes Drittheil aber nur auf einer sehr bestimmten Kenntniss der früheren Lesart beruhen kann.

2) dass daneben eine bedeutende Abweichung von allen überlieferten Lesarten stattfindet, dabei jedoch, mit Ausnahme weniger Fälle, die zweifelhaft sind, das Beste auf Seiten der handschriftlichen Emendation ist.

3) dass diese beiden Umstände zusammengefasst und mit dem mechanischen Charakter der handschriftlichen Aenderungen verbunden für die Wahrscheinlichkeit stimmen, dass wir die Abschrift aus einem besseren Originale vor uns haben, als irgend einer der Drucke bietet.

4) dass durch diese Annahme der Werth der Quartos um ein Weniges steigen, der der Folio 1. ihnen gegenüber um eben soviel sinken würde.

5) dass ein Verfahren aus blossem Gutdünken schlechterdings unmöglich ist.

6) dass ein lediglich von Theatererinnerung geleitetes Verfahren wegen der Menge, Genauigkeit und Weitläuftigkeit der Uebereinstimmungen höchst unwahrscheinlich wäre.

7) dass ein auf Benutzung der alten Ausgaben und auf eigenes Urtheil und Talent gegründetes Verfahren zwar möglich wäre, aber dann als solches alle Achtung, und, als die erste fast gleichzeitige kritische Revision des Textes, unsere grösste Aufmerksamkeit verdiente.

8) dass bei einem so gemischten Verfahren die Genauigkeit des Anschlusses an die frühere Ueberlieferung mit der genialen Abweichung von derselben einen zu auffallenden Gegensatz bildet, um nicht zu glauben, dass der MC., da er der Zeit des Dichters so nahe stand, in seiner Wahl durch eine anderweitige Kunde geleitet sei.

9) dass bis jetzt kaum Ein Umstand dagegen sprach, dass diese Kunde Theatermanuscripten entlehnt war, welche 16—20 Jahre nach des Dichters Tode vermuthlich noch existirten.

10) dass wir also allen Grund haben zu vermuthen, in diesen Emendationen, woher sie auch gekommen sein mögen, die wichtigste und älteste Recension Shakspeare's zu besitzen.

§. 45.

Bei diesen Sätzen sind drei Möglichkeiten aussenvor gelassen:

1) die eines literarischen Betruges;

2) die mehrerer Hände und Verfasser;

3) die bedeutender noch nicht mitgetheilter Aenderungen.

Obwohl das Erstere die innere Vortrefflichkeit der Recension nicht afficiren würde, so werfen wir die Idee doch weit von uns. Denn wer könnte dann der Schuldige sein, als Herr Collier selbst, dessen bescheidenes, wissenschaftlich reines Bemühen sehr wenig dazu passen würde? Auch dem giftigsten Neide wird es schwer sein, es plausibel zu machen, dass ein alter würdiger Herr, der sich fast 50 Jahre mit der ge-

wissenhaftesten Sorgfalt, Treue und Hingebung dem grössten Dichter seiner Nation gewidmet, nun am Ende seiner Tage nicht nur das Werk seines Lebens, dem praktischen Werthe nach, absichtlich in Schatten stellen, sondern auch seinen berühmten Namen mit der verschmitztesten aller literarischen Betrügereien beflecken sollte: ja dass er die glänzendste aller Divinationsgaben bisher gänzlich unter den Scheffel gestellt hätte, um ihr nun unter einem fremden Namen desto grösseren Nachdruck zu geben, und desto mehr Sensation zu machen. Wir verwerfen also diese Verdächtigung als eben so dumm wie boshaft. Niemand aber hätte, so scheint es, ein Interesse daran haben können, als der Herausgeber selbst; denn er kaufte dieses durchcorrigirte Exemplar von einem Antiquar für 10 Thaler, und der damit sonst verknüpfte Name (Thomas Perkins his Booke steht auf dem Deckel) ist ganz unbekannt. Aber wenn es an sich auch möglich wäre, dass ein so vortrefflicher Gelehrter in seiner Freude über die Meisterschaft vieler Aenderungen den ganzen Fund überschätzte, so dürfen wir auch das nicht, nach der aller gewissenhaftesten Prüfung, bei der bekannten Ruhe und Besonnenheit des Herrn Collier annehmen, und weil er denn doch von allen jetzt Lebenden der genaueste Kenner des Dichters ist. Aber es scheint fast ein melancholisches Loos über den ersten Shakspearegelehrten zu walten: Theobald galt lange für einen faselnden Tropf, Steevens wollte man zum boshaften Lügner machen; nun möchte man auch Herrn Collier zu einem zweiten Chatterton und Wagenfeld machen. Ist es denn so schwer, fremdes Verdienst anzuerkennen?

Anm. Ich schrieb diese Worte, ehe ich erfuhr, dass durch die Erklärung des Herrn Parry jeglicher Zweifel an der Aechtheit jenes durchcorrigirten Exemplars der Folio 2. verschwunden ist.

§. 46.

Was den zweiten und dritten Punkt anbetrifft, so glauben wir darin Herrn Collier. Leider sagt er uns nicht, worauf sich seine einst gefasste, dann wieder verworfene Idee einer

manus secunda stützte. Mir däucht, es müsste, wenn ich nach meinen geringen Erfahrungen in Handschriften der Vaticana und Laurentiana schliessen darf, doch wohl zu sehen sein, ob überhaupt zwei Hände da sind: wenn es auch im einzelnen Falle schwer wäre, zu wissen, was jeder gehört. So viel wir erfahren, stützte sich diese Vermuthung hauptsächlich auf die Verschiedenheit der Dinte. Wie gern also möchten wir hören, ob z. B. die Bühnenanweisungen mitsammt den Tilgungen Einer Schattirung, die Aenderungen einer andern angehören, woraus auf die Ungleichheit, wenn nicht des Schreibenden, doch der Zeit, in der er schrieb, zu schliessen wäre. Aber noch interessanter wäre es, zu erfahren, ob die offenbaren Coincidenzen mit den alten Ausgaben eine von der der auffallenden Abweichungen verschiedene Dintenfärbung zeigen; ob das, was besonders willkürlich und zweifelhaft erscheint, abweichende Färbung verräth, u. s. w. Nur sehr sparsame Angaben der Art finden sich im Werke des Herrn Collier, auch in der 2. Ausgabe nur wenige Nachträge, z. B. zu Haml. 1, 4. und A. Cl. 3, 8.

So lange uns aber nicht genauere Mittheilungen gemacht werden, oder durch eigene Einsicht oder mehr Facsimile's die Bedeutsamkeit jener Verschiedenheiten gesteigert wird, haben wir keinen Grund, von dem Resultate Herrn Collier's abzuweichen:

„dass von Anfang bis zu Ende nur Eine Hand zu
„erkennen ist, die Verschiedenheit der Dinte dagegen
„einer verschiedenen Eintragungszeit der Aenderungen
„zuzuschreiben ist,"

welches Letztere eben so wohl von einer Revision der Varianten excerpirenden Arbeit durch dieselbe Person, als von einer zweiten Quelle herrühren kann; ja welchem, wenn es nicht von grösserer Ausdehnung und Bedeutsamkeit, als bis jetzt von Herrn Collier angegeben, ist, überhaupt wenig Gewicht beizulegen wäre. Aber freilich scheint nach Introd. p. VIII. die Sache von grosser Bedeutung, und wir

können uns mit dem vorgelegten Facsimile, welches, wie Herr Collier bemerkt, nur Eine Dintenschattirung zeigt, nicht begnügen. Daraus ginge freilich hervor, dass Streichen, Aendern, und Zusetzen von Bühnenanweisungen auch stellenweise zu derselben Zeit geschehen wäre: und die Hand scheint hier in der That auf's Haar übereinzustimmen. Wäre Alles so, so müsste sich die Wahrscheinlichkeit mechanischer Uebertragung aus Einem unbekannten Original ungemein steigern. Uebrigens wurde der Band zwei gelehrten Gesellschaften und manchen Einzelnen vorgelegt, so dass wir glauben müssen, dass Herrn Collier's Ansicht von der überall herrschenden Einen Hand keine bedeutenden Einwürfe erfahren hat.

II.

§. 47.

Wie also werden wir zu urtheilen haben, wenn dieselbe Hand, welche eine Reihe ganzer Verse den älteren Ausgaben gemäss, andere fast ganz gemäss, aber besser und fliessender, in den Text einzusetzen die Mittel hatte, uns eine Reihe von ganz neuen Zeilen bietet?

Wir wollen einmal annehmen, es sei ein gelehrter und kühner Philolog gewesen, und unter diesem Licht die Zusätze betrachten.

1. In L. L. L. 4, 1. steht in den Knittelversen des Clown eine Zeile reimlos, in der bewundernden Beschreibung des zierlichen Ritters D. Armado:

To see him kiss his hand! and how most sweetly will 'a swear,

welcher der MC. hinzusetzt:

Looking babies in her eyes, his passion to declare.

Die Redensart *to look for babies* oder *to look babies in one another's eyes* ist ein vor Zeiten volksthümlicher Witz über das tiefsinnige Anstarren der Verliebten = „Püppchen im Auge sehen," indem das Spiegelbild des Sehenden im Auge des Andern das „Püppchen" ist. Die vielen bei Steevens zu Tim. of Ath. 1, 2., Halliwell s. v. *Babies* und Nares v. *Baby* und *Look* aus Heywood, Drayton, Massinger etc. angeführten Stellen beweisen, wie die Poeten jener Zeit zarter oder unzarter sich in diesem metaphorischen Ausdruck für „sterblich verliebt sein" ergingen, am hübschsten in dem alten Liede,

welches **Nares** aus der geschmackvollen Sammlung von **Ellis** anführt:

In each of her two crystal eyes
Smileth a naked boy:
It would you all in heart suffice
To see that lamp of joy;

ja es wurde dieses „Püppchensehen“ geradezu unter den Charakterzügen der Liebespaare aufgeführt. Während nun der Dichter im Ernste diese abgedroschene Liebesphrase nur in feiner Umwandlung braucht, passt sie vortrefflich in den Mund des rohen Clown: wie geschickt, wie **gelehrt** ergänzte der Corrector, wenn er nicht gleichzeitig war! Grade wie hier unter den andern Zügen der Verliebtheit, dem Vorantragen des Fächers, dem Küssen der eigenen Hand, dem süssen Schwören, geben diesen Zug gleichzeitige Komödien neben dem Küssen, Umhalsen, Weissagen aus der Hand, Spielen mit Bändern und Locken, auf den Fuss Treten u. s. w. (freilich da von dem Mädchen). Vgl. auch die schöne Stelle **Marlowe's**: 1 Tamb. 5, 2. I. p. 97. ed. Dyce.

2. Wenn Two Gent. of Ver. 4, 3. Sir Eglamour zur Julia sagt, die ihn bittet, sie auf ihrer Liebesfahrt zu begleiten:

Madam I pity much your grievances;
Which since I know they virtuously are plac'd,
I give consent to go along with you,

so fühlte der MC. hier das Fehlen eines Mittelbegriffs zwischen *grievances* und *plac'd*, und es sieht fast aus, als habe er **Johnson's** Note: *grievances* i. e. *most sorrowful affections* gekannt, da er hineinsetzte:

And the most true affections that you bear;

oder war es vielmehr eine Ehre für **Johnson**, dass er den Mittelbegriff wenigstens zu suppliren gebot, den der Dichter wirklich geschrieben hatte? Sehen wir nun denselben MC. in dasselbe Jugendstück des Dichters manche Reimerei hineinbringen, die es nicht gerade verschönert, und hier ihn eine dem leichten, fast flachen Ton des Stücks wenig angemessene Breviloquenz aufheben, so wäre dies, that er es nur

zu seinem Spass, ein sehr gelehrter Spass gewesen. Denn warum dies gerade **hier** und im Titus Andronicus? Aber es war vielleicht — Wahrheit, und zwar hier eine durch den späteren dem Reimen abholden Schauspielergeschmack verdunkelte Wahrheit.

3. In demselben Sinne gelehrt wäre der Zusatz Com. of Err. 4, 2. in Dromio's Rede:

Who has no touch of mercy, cannot feel,

der an und für sich nicht nothwendig ist. Und gerade in demselben zierlichen Jugendstück sind die zugesetzten Reime zahlreich.

§. 48.

Es sei hier sogleich eingeschaltet, dass dieselbe Hand, die so oft Reime zusetzte, auch einige tilgte: Much Ado 4, 1.

But they shall find awak'd in such a kind,
Both strength of limb and policy of mind,

wo *kind* in *cause* zu ändern einem feinen Ohre (ganz abgesehen vom Sinne) nahe lag. Ebenso tilgte der MC. den hässlichen Binnenreim 1. H. VI. 1, 1., indem er statt *make* in der Mitte *cause;* 2. H. VI. 5, 2., indem er statt *parts* am Ende *friends* schrieb, welches vollkommen passt, obgleich Herr Collier es seinem neuen Text nicht einzuverleiben gewagt hat. (?) So tilgte er den reichen Reim von *ports* und *reports* Ant. & Cl. 1, 4., indem er *fleets* für *ports;* Two Gent. 4, 2., indem er *as free* für das zweite *is she;* 2. H. VI. 2, 3. indem er *helm* (mit Johnson) für das erste *realm;* Tit. Andr. 3, 1., indem er *'tis true* für das erste (*you*) *do* setzte. — Auch hätte er ein sehr feines Ohr gezeigt, wenn er deshalb 1. H. IV. 5, 5. für *since .... avoided it,* welches hart klingt, *which....avoided* geschrieben hätte. Warum er aber ib. das Couplet, wenn er es der Quartausgabe entlehnte, nicht bestehen liess, da er es ja nur so hätte ändern können:

Which I shall put in act immediately,

sehen wir nicht ein, und selbst wenn Erinnerung ihn leitete, wäre es doch wahrscheinlich gewesen, dass er gerade den

Reim richtig behalten hätte. Natürlicher also wäre auch deshalb anzunehmen, dass er sein *without delay* abschrieb.

§. 49.

Wir legen wenig Gewicht darauf, dass einige lyrische Fragmente zurechtgerückt und vervollständigt sind:

4. Henr. V.	3, 2.	*To all and some ... feel the same*
5. As Y. L. it	2, 4.	*And begins to fail with me.*
6. All's W.	1, 3.	*good sooth it was,*

denn obwohl diese Zusätze ächt scheinen, bedurfte es weder grosser Geschicklichkeit, einen alten Bafel zurechtzustutzen, noch brauchte der MC. dabei anders als durch Erinnerung geleitet zu sein. Wenn er jedoch dies *ex ingenio et capite* that, so müssen wir sein Maasshalten bewundern, dass er z. B. an der ersten Stelle nicht auch die dritte Strophe in dasselbe Metrum änderte, z. B. so:

If wish prevail,
It should not fail,

wie es doch nahe gelegen hätte. Leitete ihn dagegen gelehrte Kenntniss und Belesenheit, wie bei dem Bezeichnen der entlehnten Stellen durch Unterstreichen, auch solcher, die nicht Balladenfragmenten angehören:

1. H. IV.	1, 2.	*By Phoebus, — he, that, wand'ring knight so fair,*
Haml.	5, 1.	*Imperial Caesar, dead, and turn'd to clay, ff.*
ib.	3, 2.	*For if the king like not the comedy f.*
As You L. it	3, 5.	*Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?*
ib.	4, 3.	*I warrant you, with pure love, and troubled brain, ff.*
Tr. & Cr.	5, 11.	*Full merrily the humble bee doth sing, ff.*

(in welchen Stellen allen [mit Ausnahme etwa der berühmten Zeile aus Marlowe's „Hero und Leander"] es bei einigem Scharfblick auf der Hand lag, dass es ein Citat sein musste): so müssen wir uns wundern, dass er Rom. & Jul. 4, 5. nicht die beiden nothwendigen Zeilen einer Ballade von Edwards aus qu. 1. hinzufügte. Also auch in diesem Punkte scheint ihn entweder Erinnerung oder ein vorliegendes Original, nicht aber Willkür und Gelehrsamkeit geleitet zu haben.

§. 50.

7. Im Coriol. 3, 2. sagt Volumnia zu ihrem Sohne:

I have a heart as little apt *as yours,*
But yet a brain that leads my use of anger.

Dass hier *apt* allein nicht stehen kann, ist offenbar. Wäre auch ein Zenodot über den Text gekommen, er hätte doch wohl eher das *apt* frischweg in *soft* oder sonst ein ähnliches Wort verwandelt, als die geschickte diplomatische Annahme eines Verses mit gleichem Ende gemacht, den der Setzer leicht auslassen konnte:

To brook control without the use of anger.

8. Ungemein geschickt aber wäre die Aposiopese (deren Dunkelheit Warburton durch *already I converse with the dead* zu erläutern für nöthig hielt) Wint. T. 5, 3.:

Would I were dead, but that, methinks, already —
What was he that did make it?

durch das Zwischensetzen des sehr kräftigen Verses:

I am but dead, stone looking upon stone.

aufgehoben worden, obgleich der Vergleich den vorigen Versen entnommen werden konnte. Aber die Wiederholung desselben nach langem verzückten Anstarren des vermeintlichen Bildes ist für die Situation durchaus passend: Leonatus hat sich, seiner grübelnden Natur gemäss, ganz wie verloren in die Idee der gegenseitigen Versteinerung, und wie sein Auge nicht von dem Bilde, so weicht seine Seele nicht von dem Gedanken. Der geschmackvolle Warburton vermuthete also schon ganz richtig den Ausfall einer Zeile. — Eine ähnliche Aufhebung der Aposiopese, welche ganz unpassend ist für den edlen Gang des Stücks (denn der Bote bricht nicht urplötzlich herein wie ein feindlicher Reiter), ist durch den Zusatz eines Sternbildes 1. H. VI. 1, 1. bewerkstelligt, schon vorausgesehen von manchen geschmackvollen Kennern, z. B. Schlegel. Vgl. auch T. S. Ind. 1: *And when* ff., wo eine sehr einfache natürliche Construction einer dunklen und ungeschickten Aposiopese substituirt wird. Aehnlich

W. T. 4, 3: *appear't,* wo der im neuen Texte stehende Gedankenstrich nur aus Versehen geblieben ist; 1. H. IV. 1, 2. in Falstaff's Rede: *Yea, and* ff., und Cymb. 2, 4., wo man den Aendernden wenigstens nicht der Verschönerungslust beschuldigen kann, da *on't 'twas* hart genug klingt. Die Aposiopese wäre hier so unmotivirt, wie

9. Tw. N. 2, 3., wo ein alter Leser gar nicht anders denken konnte, als dass eine Zeile ausgefallen sei, da *a-* am Ende steht, und die neueren Herausgeber erst aus dem Verbindungsstrich einen Gedankenstrich gemacht haben:

> *Sir And. There's a testril of me, too: if one knight give away sixpence so will I give another: go to, a song.*

Der Zusatz des MC. ist schaal, aber er wäre schlechter, wenn er weiser wäre, denn es ist Sir Andrew Aguecheek, der spricht. Es wäre also wohl wieder ein sehr geschickter Zusatz, wenn ersonnen.

10. Ganz dieselbe Bewandniss hat es mit der All's Well 2, 4. ausgefallenen Rede des Parolles:

> *Par. Go to, I say: I have found thee: no more; I have found thee, a witty fool,*

welche der MC. ohne verschönernde Aufstutzung, also immerhin mit grosser Feinheit würde ergänzt haben; ihr Fehlen vermuthete Herr Collier schon früher.

11. Der Zusatz ib. 1, 3: *and mending o'the sex* ist, obwohl nicht nothwendig, ganz im Stile des Clown.

12. Die ungemein treffende markige Zeile:

> *A careful leader sums what force he brings,*

welche der MC. 2. H. IV. 1, 3. eingesetzt hat, wird wohl Niemand gern aufgeben wollen, denn das *his* hat nun erst einen Bezug.

13. Ebenso:

> *To think I fain would keep it makes me laugh.*

in Gloster's pathetischer Rede 2. H. VI. 2, 3.; obwohl die vorhergehende Rede der Königin Margaret in den alten Ausgaben nicht gereimt ist, wie sie es nun durch den MC.

wird, sondern nur einen auch Johnson anstössigen reichen Reim hat.

§. 51.

Sämmtliche Zusätze also sind vollkommen schön und passend für die Situation wie den Charakter der Sprechenden; sie verrathen sich nicht durch besondere Schwäche oder besondere Stärke, wie die mancherlei Versuche z. B. Pope's. Dieser MC. also war mit der Dichtungsweise Shakspeare's sehr vertraut, wenn er sie so nachzuahmen verstand. Er war auch sehr weise, wenn er diese seine grosse Geschicklichkeit im ganzen Shakspeare nur ein Dutzend mal anwandte. Und doch sind keine Rasuren an diesen Stellen, es muss das Zusetzen ihm so leicht geworden sein, als sei es ihm geschenkt worden.

Oder war es ihm wirklich geschenkt?

III.

§. 52.

Werden wir uns nicht wundern, dass derselbe Kritiker, welcher so kühne Mittel zur Herstellung des Shakspeare'schen Textes brauchte, an mehr als Zweihundert und dreissig Stellen sich damit begnügte, Einen Buchstaben zu verändern, zuzusetzen oder zu streichen? Gesetzt, es wäre ihm gelungen, einigen hundert Stellen (denn nur bei einer sehr kleinen Anzahl konnten ihn die älteren Ausgaben aufklären) durch ein so einfaches Mittel Sinn, Klarheit und Schönheit wiederzugeben, so müsste er wohl einigen Scharfsinn und viel Glück gehabt haben, und billigerweise ein Gegenstand des Neides für Diejenigen sein, welche Beides gar nicht oder doch in unendlich geringerem Grade besitzen.

§. 53.

A. Wer nur Druckfehlerverzeichnisse durchsieht oder sich die Mühe geben will, einige Probebogen zu untersuchen, wird wissen, dass sinnstörende Druckfehler (nur von solchen ist, mit wenigen Ausnahmen, die Rede; die übrigen hat Herr Collier nur selten angegeben) sehr oft auf dem Verlesen oder Vergreifen des Anfangsbuchstabens von Seiten des Setzers beruhen. Seltener wird Ein charakteristischer Buchstabe am Ende verkannt, und es ist also mit der Annahme, dass der überlieferte Text zahllose Druckfehler enthält, vollkommen übereinstimmend, dass unter den Correcturen Eines Buchstabens mehr als die doppelte Zahl auf den Wortanfang fallen, im Vergleich mit denen des Endbuchstabens.

In folgenden 51 Fällen änderte der MC. nur Einen Anfangsbuchstaben:

			Vulgata.*)	MC.
1.	M. W.	3, 2.	*there*	*where* (n. r.)
2.	-	4, 1.	*let*	*get*
3.	-	4, 4.	*gold*	*cold* (R.)
4.	M. f. M.	1, 4.	*fight*	*sight* (cf. §. 167, 8.)
5.	-	2, 1.	*bay*	*day*
6.	C. E.	4, 4.	*rigour*	*vigour*
7.	M. Ado	4, 1.	*foul*	*soul*
8.	L. L. L.	4, 3.	*fasting*	*lasting*
9.	M. N. D.	3, 2.	*on*	*in* (cf. §. 167, 23.)
10.	M. of V.	2, 1.	*rage*	*page* (Th.)
11.	-	5, 1.	*how*	*now*
12.	A. Y. L.	2, 4.	*Jove, Jove!*	*Love, love!*
13.	T. S.	3, 1.	*But,*	*Tut!*
14.	A. W.	2, 3.	*And*	*End* (mod. Edd.)
15.	-	4, 2.	*done*	*none*
16.	W. T.	4, 2.	*unrolled*	*enrolled*
17.	-	4, 3.	*makes*	*wakes*
18.	-	ib.	*hand*	*band*
19.	K. J.	5, 7.	*wind*	*mind* (Edd.)
20.	R. II.	2, 1.	*lives*	*wives*
21.	[1. H. IV.	4. 1,	*not*	*hot* (qu. 1. 2.)]
22.	[-	5, 2.	*he*.	*we* (qu.)]
23.	2. H. IV.	4, 2.	*zeal*	*seal*
24.	H. V.	1, 2.	*And*	*End* (Edd.)
25.	-	ib.	*reasonable*	*seasonable*
26.	-	4, 7.	*book*	*look*
27.	2. H. VI.	3, 2.	*no*	*to*
28.	[R. III.	2, 2.	*light*	*night*]
29.	-	4, 4.	*hear*	*bear*
30.	Tr. Cr.	1, 1.	*then*	*when* (R.)
31.	[-	2, 2.	*He*	*We* (qu. Tieck.)]
32.	Cor.	4, 6.	*regions*	*legions*
33.	-	5, 3.	*to*	*so* (cf. §. 151.)
34.	T. A.	4, 4.	*wreaks*	*freaks*
35.	R. J.	1, 1.	*uncharm'd*	*encharm'd*
36.	-	1, 4.	*bakes*	*makes*
37.	[-	ib.	*side*	*tide*] (s. S. 31.)
38.	-	3, 5.	*could'st*	*would'st* (?)

*) Unter „Vulgata" ist bei den in eckige Klammern gesetzten Stellen die Lesart der Folio 2. zu verstehen.

		Vulgata.	MC.
39. Tim.	3, 6.	*lag*	*tag*
40. -	4, 3.	*wild*	*mild* (W.)
41. J. C.	3, 1.	*What.*	*That*
42. -	ib.	*Lethe.*	*Dethe* (= *death* Tb.)
43. Macb.	2, 1.	(*they*) *may*	*way* (*they*) (Edd.)
44. -	5, 3.	*way*	*May*
45. K. L.	5, 3.	*sight*	*light*
46. A. Cl.	1, 2.	*how*	*now*
47. -	1, 4.	*Call*	*Fall*
48. -	ib.	*vassailes*	*wassailes*
49. [-	2, 2.	*take*	*make* (fol. 1.)]
50. -	4, 4.	*hear*	*bear*
51. Cymb.	4, 2.	*so,*	*lo!*

§. 54.

Was die Entstehung dieser Fehler betrifft, wenn es Fehler waren, so sind sie alle leicht als grobe Druckfehler denkbar, indem der Setzer sich verlas; einige darunter (3. 6. 14. 16. 20. 24. 35. 48., vielleicht auch 17. 36.) lassen sich auch als Hörfehler denken, so wie No. 9. eine falsche Dittographie sein könnte.

Den Werth der Aenderungen erwägend, können wir die Uebereinstimmungen mit älteren Ausgaben (21. 22. 31. 49.) füglich übergehen, so wie wir drei Fälle (4. 9. 33.) besser auf die zusammenhängende Besprechung complicirter Aenderungen verschieben.

§. 55.

a) In vierzehn Fällen war die Vulgata ganz unsinnig, in den meisten (9) und eclatantesten derselben war schon von älteren und neueren Herausgebern die Corruptel richtig erkannt. Niemand wird Gold für einen Widerspruch gegen die Sonne halten (3); oder die Wuth des Alciden (10) zurückbringen wollen (der Setzer*) verstand den hochtrabenden Marokkaner nicht); oder die ungehörigste Aposiopese (14); oder den Wind (19) — der ganze künstliche Vergleich blieb dem Setzer dunkel —; oder gar *And* statt des nothwendigen

*) Oder der Abschreiber des für den Druck angefertigten MS. Es ist nicht nöthig, diese Alternative immer zu wiederholen.

Schlussverbs (24); oder *then* (30); oder das nicht minder unsinnige absolute *which* für wohin (43); noch auch *Lethe* (42) und *wild* (40); im letzten Falle, obwohl Johnson es vertheidigte, versah der Setzer sich um so leichter, als *to turn wild* eine ganz currente Phrase war. — Doch nicht minder gewagt scheint mir der Ausruf: Still, wie schläft der Mond bei'm Endymion, und möchte nicht erweckt werden! (11). Denn eine Mutter kann vom schlafenden Säugling, den sie vor sich sieht, wohl recht von Herzen sagen: Wie er schläft! — *ma come!* — (Göthe, Wanderer), nicht aber Portia von der Luna. Malone's *hoa* ist minder wohlklingend. Der Setzer verlas den ersten Buchstaben, oder es wandte, wer die Portia spielte, eine üble Verschönerung aus der Rolle des Lorenzo entnommen: *How sweet the moonlight sleeps upon the bank!* hier an. — Ebenso haben die eifrigsten Vertheidiger der Vulgata mit Recht die Vertheidigung des „zusehenden Blutes" (17) zurückgenommen. Wie lebendig und natürlich wird auch durch das nachfolgende „Sieh nur!" die Stelle. Da der Ausdruck: das Blut wecken, so fein er hier passt, nicht eben gewöhnlich war, so konnte der Setzer sich wohl verlesen, und sein MS. war vermuthlich schlecht genug interpungirt. — Nahm der Setzer (27) das erste *joy* als Substantiv, das seltnere Verb verkennend, so lag ihm nahe, das folgende *to* zu verlesen oder zu verändern; dadurch war freilich jede Construction aufgehoben, und man bekam statt einer eigenen, etwas alterthümlich französirenden Wendung ein vulgäres kein — nicht. Denn *to joy* kam nicht nur = *to enjoy* mit dem Accusativ vor (T. A. 2, 3. *And let her joy her raven-colour'd love;* Spenser F. Qu. VI. 2, 32: *Only the use of armes, which most I joy,* u. s. w. cf. Nares s. v.), sondern auch = *to rejoice* (cf. Halliwell s. v.), konnte also in beiden Constructionen in diesem Stücke sehr wohl stehen. — Auch die Vulgata: *uncharm'd* (35) ist Unsinn, und selbst wenn eine Quarto das von Rowe aufgenommene mattere *unharm'd* hätte, ist *encharm'd* = gefeit als eben so schön als eigenthümlich

vorzuziehen (cf. Ulrici). — Ueber die schöne poetische Lesart *tide* (37) für das prosaisch hölzerne *side*, welches dem einen Setzer oder Abschreiber näher lag, da *turn* voranging, während ein anderer — oder ein Schauspieler — daraus das ebenfalls näher liegende, gewöhnlichere *face* folgerte, — ist schon früher gesprochen.

In diesen vierzehn Fällen war es also der MC., der zuerst durch eine ungemein geringe Aenderung den schönsten Sinn aus Unsinn zu machen wusste: ein Beweis von grosser Geschicklichkeit, wenn es sein Verdienst war.

§. 56.

b) Aber auch in eilf anderen Stellen werden wir dasselbe einfache Mittel gutheissen müssen. *Let* ist selbst für Evans' Brogue zu unsinnig (2); *bay* ist in so einfacher loser Prosa sehr gezwungen, selbst wenn man's erklären könnte (5); *wassels* (48) und *bear* (50) sind die eigenthümlicheren, für die betreffenden Stellen passenderen Begriffe. *Tut!* ist kräftiger und eigenthümlicher, als das schwache *But* (13); der etwas volle Ausdruck *us, our lives* (20) wäre an sich wohl erträglich, aber in der Aufzählung (wie Cor. 4, 6: *Ourselves, our wives and children*) vermisst man die Frauen, und *wives* passt also grade hin; das schwache *my way of life* (44) wird dem schönen durch den folgenden Gegensatz so prägnanten *May of life* weichen müssen; das kümmerliche *book* des Hausvaters und Postoffizianten dem alterthümlich construirten *look* (26), welches (= *to search for*) bei Chaucer und Spenser vorkommt. Die Anaphora des *That* in der wiederholenden Frage (41) ist viel lebendiger als die Vulgata; endlich die „fastende Pein" ebenso verzwickt („entsagend" ist seine Pein nicht, und fasten ist nicht dem noch nicht Erworbenen entsagen, sondern sich des Gewohnten enthalten) für Dumaine, als sein nun alliterirender Vers zierlich und natürlich (8). Endlich ist die volksthümliche Alliteration in Dromio's Munde gerade recht (6), ein Element das wohl in keinem germanischen Stamme länger lebenskräftig geblieben ist, als bei unsern

insularischen Nachbaren. — In allen diesen Fällen, die beiden ersten ausgenommen, von denen der eine als dem damaligen gebrochenen Dialekt des *Welshman* angehörig sich aller Beurtheilung entzieht, der andere an Unsinn streift, hat der MC. das Kräftigere, Eigenthümlichere.

§. 57.

c) Acht Stellen sind ziemlich gleichgültig. Es ist Geschmackssache, ob man den gloriosen oder den düsteren Schluss der Rede der Königin (28), ob man das zauberhaft plötzliche „Befallen" mit Dürre und Ekel, oder das ironischere „Besuchen" (47) vorziehen will. Mir scheint von den Synonymen (15. 18. 25. 38. 39.) das Correctere auf Seiten des MC., so wie *Love, love* (12) leichter und feiner: aber wer möchte über ein lyrisches Verschen, das Citat ist, entscheiden?

§. 58.

d) Dagegen sind eilf Stellen zweifelhafter:

1) Wenn auch die Verbindung *search where* nahe liegt, so könnte nach einer Pause des Besinnens sehr wohl *there* passen, und ist lebendiger. Gleich nachher folgt ein ebenso stark betontes *there.* Herr Collier hat diese Lesart nicht aufgenommen; wie es scheint, nur aus Versehen.

7) Die Vulgata ist kräftig, vielleicht überkräftig und roh, da *foul* von der Verderbniss in Rücksicht auf einen menschlichen Körper eine sehr widrige Vorstellung geben könnte. (cf. Lex. v. *foul disease.*) Die Composita mit *soul* sind alle poetisch, und wenn wir ein dem *soul-vext* (W. T. 5, 1.) oder *soul-diseased* (Spenser) und *soul-sick* (Bp. Hall † 1665.) ähnliches neues erhalten, würden wir uns nicht wundern, so wenig, als dass der Setzer es verlas für das plumpe *foul.* Das Compositum heisst aber nicht: verdorben durch die Seele, sondern verdorben bis in's Innerste, *to the core* oder *to the soul,* wie man aus *to stab* (*strike*) *to the heart* ein *heart-stabbed* und *heart-struck,* aus *dear to the heart* ein Dichter *heart-dear* (Sh. 2. H. IV. 2, 3.) bilden kann. Wie hier *soul* für das Innerste, so steht noch kühner A. Cl. 4, 10: *to the very*

heart of loss. Ich finde diese Lesart eben so schön als eigenthümlich.

16) Die Vulgata ist eigenthümlicher, und Warburton's Erklärung, dass dieses Ideal der Beutelschneider (das Vorbild zum Mohren in Schiller's Fiesko) schwört, er wolle sich eher aus der Liste der Spitzbuben streichen und in's Buch der Tugend einschreiben lassen, ehe ihm dieser Streich misslingen solle, ist vortrefflich. Aber einem so selbstbewussten Gauner ist es schon Schwur genug, wenn er sein freies Handwerk gegen ein Söldnerthum verwettet, und wenn immer *enrolled* dagestanden hätte, würde Niemand daran Anstoss genommen haben, dass er diesen allgemeinen Ausdruck nun durch den hinzugefügten Gedanken specialisirt. Im Gegentheil muss man immer sagen, dass *unrolled* allein nicht Jedem gleich verständlich sein würde, und dass es vielleicht doch nur Zufall ist, dass wir in einen sehr natürlichen Druck- oder Nachschreibefehler auch einen Sinn hineinlegen können.

23) Der „vorgeschützte Eifer Gottes" ist durchaus gut. A. L. 4, 3. *Take a good heart and counterfeit to be a man;* Haml. 3, 4. *The counterfeit presentment of two brothers.* C. E. 2, 2. *to counterfeit thus grossly with your slave*; M. Ad. 2, 3. *counterfeit of passion*. Aber vielleicht lag der übertragene Ausdruck hier als der gewöhnlichere dem Nachschreibenden näher, als das eigenthümliche *seal*, wozu der Begriff *counterfeited* ganz eigentlich passt: cf. *seal divine* ib. 4, 1. Der Ausdruck *sub sigillo Ecclesiae* oder *Dei* passt vollkommen.

29) Auf *patiently bear* folgen zu lassen, lag näher als *hear*, durch welches Wort ein neuer Zug hinein kam. Es passt Beides: auch *hear*, obwohl es minder einfach ist; *impatience* wäre dann concreter, als die Worte des Unwillens, zu fassen.

32) Auf einem Druckfehler könnte es nicht beruhen, dass statt der Legionen die gelehrtere Erinnerung an die Regionen der (Stadt und) Umgegend Roms gesetzt wäre. Denn dies wäre doch ein seltsamer Zufall, wenn der Setzer, dem die Legionen unbekannt gewesen, dafür ein matteres

Wort „Gegenden“ genommen hätte, welches jedoch einer noch gelehrteren Deutung fähig gewesen wäre. Wie dem nun auch sei, die Regionen der Stadt Rom, wie sie wirklich waren, passen nicht, sondern nur etwa eine schiefe Vorstellung von denselben, als habe man damit die Nachbarstädte bezeichnet: die Legionen aber würden freilich auch nur auf einer Fiction Shakspeare's beruhen, doch im Munde des (geschlagen zurückkehrenden?) Feldherrn sehr gut und natürlich sein. Ich kann den North'schen Plutarch nicht benutzen, das Original aber hat Nichts der Art und nennt nur wiederholentlich die σύμμαχοι und die πόλεις (theils Römische Kolonien, theils Latinische Städte), von denen einige (so Κίρκαιον) sich freiwillig ergaben (τῶν δὲ προστιθεμένων ἐπιμέλειαν ἐποιεῖτο πολλήν κτλ.), andere mit Gewalt genommen wurden. Da ich mich nicht bei dem matten *regions* = Umgegend beruhigen konnte, so entstand in mir die Vermuthung, ob das von alten Abschreibern misskannte Wort nicht *Latins* gewesen sein könnte, mit Anlehnung an Plut. Cor. 28. Uebrigens scheint es, als müsse es in beiden Fällen nachher heissen: *Who is't can blame them?*, nicht *him*, d. h. „Wer mag den Abfall der „Bundesgenossen (oder das Ueberlaufen der Truppen) tadeln? „Finden doch, die Eure Feinde sind (und die seinigen waren), „dass etwas an ihm ist: wie sollten es dann nicht die Bun„desgenossen (die Soldaten)? Und nur wir Römer, von Euch „geleitet, sind (oder Ihr Pfeffersäcke seid) so verrückt ge„wesen, dies nicht zu finden.“ So verwässert wäre der Gedankengang Jedem klar. — Ich halte *legions* für ächt und glaube, dass hier vielleicht eine verwirrte Erinnerung oder eine Uebertragung von dem Ueberlaufen der Volsker vom Corps des Aufidius zu dem des Coriolan (Plut. Cor. 29. in., obwohl das *Do they still fly to the Roman?* der nächsten Scene richtiges Verständniss zeigt) die Veranlassung gegeben haben konnte; nachher kommt die Erwähnung wieder: *All places yield to him ere he sits down,* und daraus rückschliessend hatte man hier *regions* statt der *places,* während es doch natürlicher

ist, dass Cominius von der Besatzung spricht. Ich gebe also auch meine Conjectur gern wieder auf, während *them* für him zu schreiben mir noch nothwendig scheint. Es konnte am weiblichen Versschluss ebenso leicht verhört als verlesen werden.

34) Die Verdrängung des alterthümlichen, seltenen *wreaks* durch *freaks* fällt auf. Denn obwohl der letztere Begriff vollkommen passt, so ist der Plural des alten Wortes Rache so Englisch wie ein *τιμωρίαι* neben *μανίαι*, *ἀμπλακίαι*, *ὑπερανορέαι* (abgesehen von den stehenden Pluralformen Homer's u. A. [*ἀτασθαλίαι* — *fears*] und dem auf mehrere Personen vertheilten Einzelbegriff, wie *θάνατοι*, *βίοι* — *deaths, lives*) Griechisch sein würde. Beide Sprachen haben hier dieselbe Anschauungsweise, und wenn auch nicht *her wrathful wreakes* (wo?) bei Spenser stände, so würde in diesem alterthümlichen Stücke *wreaks* gar wohl die Anfälle von Rachsucht, die Wuthausbrüche bezeichnen können. Das Wort kommt schon im Boevulf und Cädmon vor (Ettmüller, Lex. p. 151.), und (wie es scheint mit breiter Aussprache wie *break*) bei Sackville und Chapman († 1634), ja (der Singular: *a heart of wreak*) sogar bei Shakspeare selbst: Cor. 4, 5. Auch haben wir *wreakful* (cf. Nares) bei Spenser und zweimal bei Shakspeare selbst (T. A. 5, 2. und Tim. 4, 3.), so wie vielleicht *wreakless* 3. H. VI. 5, 6. Es scheint, als ob der MC. Letzteres nicht bestätigt, während er *wreakful* stehen lässt. Aber zu erwägen wäre doch, ob jenes pluralische *wreaks*, das uns im Zauberlichte eines gelehrten Archaismus erscheint, dem reiferen Dichter nicht als ein hässlicher Ausdruck der niedrigen Volksklasse (etwa wie „Mucken") erschienen sei, welchen die feine Rede schon lange nicht mehr führte. Den letzten mir bekannten Rest dieses Stammes in seiner alterthümlichen Form, das Plattdeutsche *wruksch* = böse, ärgerlich, mürrisch (Reimformel: *muksch* und *wruksch*), würde wenigstens kein guter Dichter brauchen: wenn auch nach 200 Jahren einem Kritiker es einfallen könnte, dasselbe für schön zu

halten. Als Verb isf *wreak* für übler Laune sein noch dialektisch in Northumberland. (cf. Halliw. s. v.) — Aber wer will entscheiden?

45) Ich gestehe, dass ich diese Stelle (vielleicht verführt durch die Erinnerung an Macb. 2, 2.: *This is a sorry sight*) früher stets so verstanden habe, als ob der alte König sich mit den Worten *This is a dull sight* von der Tochter, die er lange angestarrt hat und die nicht wieder erwachen will, kopfschüttelnd wegwendet, so dass sein Auge nun, eben so gespannt, auf Kent fällt, den er dann, nachdem ihm bisher nur flüchtige Seitenblicke zu Theil geworden, erkennt; ja dass ich in diesem, aus der vergeblichen Beschäftigung mit der Leiche hervorgehenden dumpfen Ruf der Verzweiflung eine besondere Schönheit und in dem trivialen Ausdruck eine furchtbare Gewalt erblickt habe. — Doch gebe ich zu, dass, wenn die Getheiltheit des Interesses nicht Absicht war, der Zusammenhang eine Beziehung auf Lear's eigene Augen, welche schon von den Schatten des Todes umhüllt werden, am natürlichsten macht. Dann ist es, je nachdem der Gestus auf seine Augen oder auf das Licht geht, ganz einerlei, ob *sight* oder *light* steht. *Videant alii.* In den Quartos fehlen diese Worte.

46) Auf den ersten Blick erscheint das *how* sehr lebendig und gefällig, allein da hier die Boten wechseln, so ist nunmehr correcter.

51) *so* d. h. *dreaming* scheint ganz gut, und *lo!* nicht nöthig: dieses war jedoch bei mangelnder Interpunktion leicht zu verkennen.

Mit Ausnahme sehr weniger Fälle also — No. 34. besonders — kann man nicht umhin, dem MC. für das halbe Hundert veränderter Anfangsbuchstaben den verbindlichsten Dank abzustatten.

§. 59.

B. Viel seltener kommt der Fall vor, dass zu Anfang vom MC. ein Buchstabe zugesetzt ist. Sinnstörende Druckfehler

dieser Art müssen sehr selten sein, da das Auge des Setzers oder des Abschreibers wohl den Anfangsbuchstaben verlesen, aber nicht leicht ganz übersehen kann, und überhaupt das Wort durchweg, wenn der erste Buchstabe weggestrichen wird, sinnlos wird. Die wenigen Fälle dieser Art (sechs, denn der siebente besteht nur im Zusatz eines Apostrophs) scheinen also alle zur Gattung der durch rasches Sprechen oder unorthographisches Zusammenschreiben der Wörter entstandenen Fehler zu gehören. No. 1. und 4. gehören überdies zu der Klasse der ausgelassenen Wörtchen: eigentlich sind es also nur vier Fälle.

			Vulgata.	MC.
1.	M. V.	1, 1.	*would*	*'t would* (Del.)
2.	K. J.	5, 3.	*Right*.	*Bright*
3.	H. VIII.	1, 3.	*his way*	*his sway*
4.	Macb.	4, 2.	*Shall*	*'T shall*
5.	Haml.	5, 2.	*His*	*This* (Edd.)
6.	K. L.	2, 4.	*owl*	*howl*
7.	Cymb.	3, 6.	*tir'd*	*'tir'd*

§. 60.

Bemerkungen.

1) Die Aenderung Rowe's von *when* zu *who* ist nun unnöthig. Die Ergänzung des Pronominalsubjectes aus dem Vorigen ist sehr hart; ist doch die Auslassung desselben selbst bei Chaucer, so weit ich bemerkt habe, an den Hauptsatz bei vorhergehendem *and*, und im Nebensatz an gewisse Wendungen gebunden.

2) Eigenthümlicher und correcter. Gewöhnliche Wendungen wie *right in the middle* konnten hier das Verhören begünstigen.

3) *way* ist matter und gewöhnlicher, der Hörfehler war fast unumgänglich.

4) Warum Sh. das *'T* weggelassen haben sollte, sieht man nicht ein: möglich ist es in Wendungen dieser Art.

5) Das *t* war vielleicht mit dem *Rubrum Fort.* so nach-

lässig zusammengeschrieben, dass das unpassende *his* leicht daraus zu machen war.

6) Die Aenderung ist fast keine, da es bloss eine orthographische Verschiedenheit gewesen sein kann, nicht nothwendig eine schlechte Aussprache des Dictirenden oder Nachschreibenden. Die Verkennung einer so kühnen Construction, wie der MC. sie durch ein mit adverbialem Accusativ gedachtes *howl* annimmt, war fast nothwendig. Und doch gab die bisherige Lesart, so natürlich die Verbindung von Wolf und Eule schien, im Folgenden eine seltsam verwirrte Apposition. Zu dem kühnen Ausdruck: „er heult den scharfen Schmerz der Nothdurft" kann man vergleichen das Sophokleische: „Was schmelzest Du da ewig unersättliche Klage?" (τίν' ἀεὶ τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγάν; — El. 122.), weiter gebildet aus βοὰν ἀυτεῖν, ὁρᾶν ἀλκήν u. A. m. Aehnlich pg. *suspirados clamores;* fr. *soupirer ses douleurs:* Diez, Gr. d. R. Spr. III. p. 100.

7) Man kann des MC. Lesart nur dadurch begreifen, dass es für die Zuschauer zweckmässig erscheinen mochte, die Verkleidung der Imogen noch deutlicher als durch die erste Zeile hervorzuheben. Allein der Ausdruck selbst ist ohne Gestus kaum verständlich: sollte der MC. sich hier verschrieben haben (da er eben ein *'tir'd like a Boy* zuzusetzen hatte), vielleicht beim Collationiren erst sich verirrend? Andrerseits war es nothwendig, dass, wo das Theaterbedürfniss wegfiel, jeder Leser und Hörer daraus „ermüdet" herausnehmen musste.

§. 61.

C. Auch der Stellen, wo der MC. Einen Anfangsbuchstaben nur wegstrich, sind nicht viele; folgende eilf:

			Vulgata.	MC.
1.	M. N. D.	2, 1.	*tall*	*all.*
2.	A. Y. L.	1, 2.	*your* . . . . *your*	*our* . . . . *our*
3.	T. S.	Ind. 1.	*S. Jeronimo*	*Jeronimo*
4.	-	1, 2.	*yours*	*ours* (Edd.)
5.	2. H. VI.	3, 2.	*drain*	*rain* (St.)
6.	[R. III.	3, 1.	*this*	*his* (qu. W.)]

		Vulgata.	MC.
7. Cor.	1, 1.	*cranks*	*ranks*
8. R. J.	4, 1.	*sway*	*way*
9. Tim.	4, 3.	*brother's*	*rother's* (Sing.)
10. A. Cl.	4, 13.	*Here's sport*	*Here's port*
11. 1. H. IV.	3, 1.	*swelling*	*welling* (cf. §. 108. No. 10.)

Was die Entstehung dieser Fehler anbelangt, so können 5. 7. 9. aus der breiten Aussprache des *r*, 8. und 10. aus dem vorangehenden Zischlaut entstandene Missverständnisse des Ohres sein, während 4. und 6. mehr nach Druckfehlern aussehen, und 3. eine aus Missverstand des Citats entstandene Schlimmbesserung sein könnte. Nur 1. und 2. müssten, wenn es Fehler sind, auf überlegterer Absicht beruhen.

§. 62.

Bemerkungen.

Vier dieser Stellen bedürfen kaum der Besprechung, das nothwendige *ours* (4), das viel passendere *rain* (5), das schon früher erwähnte *his* (6), und das zu so grosser Qual der Editoren verderbte seltene *rother's* (9); alle diese Stellen hat der MC. zwar zuerst, aber haben nach ihm Andere ebenso gebessert oder bessern wollen. Ebenso unbedingt aber müssen wir ihm dankbar sein, dass er uns von dem heiligen Hieronymus (3) befreit hat. Die Vertheidiger desselben bedenken nicht, dass ein Komiker, wenn er ein Citat spasshaft anführen wollte, es durch jeden Zusatz ruiniren würde. Es wäre, wie wenn man anführte: „Der Knabe Karl — Maier — fängt an mir fürchterlich zu werden," oder wenn Euripides bei Aristophanes dem Aeschyleischen Verse: κύριός εἰμι ϑροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν etwa ein Ἀτρειδῶν oder dergleichen hätte anflicken wollen. Was dem Setzer hier vorgeschwebt haben mag, ob er sich eine weltliche oder heilige Localität darunter gedacht hat, ist einerlei; genug, dass er die Anspielung nicht verstanden, und wir den Heiligen los sind. Ebenso vortrefflich ist, dass wir den seltenen Ausdruck *port* an einer bisher durch einen ganz ungehörig ironischen Ausdruck verderbten Stelle (10) wieder gewonnen haben; hier

mussste der Unachtsamere oder Ungebildetere missverstehen oder verlesen. Als Leichtmacherei kann es wenigstens nicht angesehen werden, wenn der MC. uns hier eine sonst nirgends vorkommende Bedeutung von *port* bietet. Aber, wenn man es wagen darf, möchte man M. V. 3, 2.: *the magnificoes of greatest port* heranziehen. Wenn da der Ausdruck von der Tonnenlast eines Schiffes (wie aus dem Französischen *vaisseau de grand port*) bildlich angewandt ist, warum sollte nicht der Dichter denselben Ausdruck auch einmal absolut haben brauchen können?

Als gleichgültig mag es erscheinen, ob man (2) Celia's Rede durch ein doppeltes *your* etwas geschraubter, oder durch ein doppeltes *our* etwas natürlicher machen will; ebenso ob man (8) die eine oder die andere Wendung vorzieht.

Die Aenderung (7) setzt, wenn *senate* richtig ist, durch *ranks and offices* nur die Beschreibung der grossen Staatsmaschine fort; da *through the veins* vorangegangen war, so lag es nahe, hier *cranks* zu verstehen. Uebrigens gehört diese Aenderung, die immerhin ihr Bedenkliches hat, zu den combinirten Fällen und wird dort noch besprochen.

Aber grosses Bedenken erhebt sich gegen No. 1. „Die schlanken Primeln“ ist zwar kein für die Blume (denn es ist nicht die gelbe Schlüsselblume) an sich passender Ausdruck, ist aber doch prägnanter als *all*, und lässt sich in Bezug auf das winzige Elfenvölkchen wohl rechtfertigen. Es gehört dies zu den Fällen, wo in lyrischen Partien, die uns einmal in der alten Form unschätzbar geworden sind, stark geändert ist. Lyrische Theile der Dramen sind immer am meisten der willkürlichen Aenderung durch den Geschmack der Schauspieler ausgesetzt gewesen: möglich wäre es, dass *cowslips all* und *cups spots*, welches Beides wohllautender ist, als *cowslips tall* und *coats spots*, die ursprüngliche Lesart gewesen wäre. Möglich auch, dass der jedenfalls sehr feine Tact des MC. die phonetischen Härten so mildern wollte. Dass der Dichter selbst so geändert habe, glaube

ich nicht. Bei lyrischer Dichtung, wo das Körperliche der Rede eine so vorwiegende Rolle spielt, ist die Entscheidung immer doppelt schwer. *All* giebt keine schlechte Vorstellung, das Heer der Primeln, des „Hofgeleits.“ Die *cups* sind natürlicher, correcter gedacht, die *coats* phantasiereicher, schöner. Es war dies die erste Aenderung, an der ich Anstoss nahm; aber ich misstraue meinem durch lange Gewohnheit bestochenen Urtheile. Wie wenn uns ein unglücklicher Zufall in Göthe's Fischer die zweite Zeile so überliefert hätte:

Ein Fischer sass im Kahn;

was würde man sagen, wenn es nun heissen sollte: daran —? Wäre dies nicht matt und schwach? — Aber es haben sich die *cowslips tall* und die *gold coats* und deren reizende Nachdichtung von Schlegel so in unser Herz eingenistet, dass wir uns schwerlich an das Alte-Neue gewöhnen, ja den Herrn MC. mit unserm Hass und Ingrimm wegen seiner Frechheit verfolgen werden. Freilich könnte dieser einwenden, dass er ja nicht habe wissen können, dass wir uns in die Druckfehler und Bühnenverschönerungen aus der Firma Heminge & Condell so gründlich verlieben würden.

§. 63.

D. Vier und dreissig Aenderungen betreffen orthographische oder phonetische Doppelconsonanten am Wortanfange:

			Vulgata.	MC.
1.	Temp.	5, 1.	*show*	*flow*
2.	M. Ad.	5, 3.	*knight*	*bright*
3.	L. L. L.	1, 1.	*planted*	*flaunted*
4.	-	2, 1.	*dearest*	*clearest*
5.	-	5, 1.	*charge*	*large* (C.)
6.	M. N. D.	2, 1.	*flowers*	*bowers*
7.	-	3, 2.	*mood*	*flood*
8.	A. Y. L.	2, 3.	*bloud*	*proud*
9.	T. N.	3, 1.	*thy*	*my*
10.	W. T.	4, 3.	*feeding*	*breeding* (W.)
11.	R. II.	1, 1.	*dear*	*clear*
12.	[-	1, 3.	*grew*	*blew* (qu.)]
13.	2. H. IV.	3, 1.	*clouds*	*shrouds* (Edd.)
14.	-	4, 4.	*thy*	*my* (Ty.)

15.	H. V.	2, Chor.	*thrive*	*strive*
16.	-	2, 2.	*late*	*state*
17.	[-	3, 3.	*games*	*flames*]
18.	3. H. VI.	1, 1.	*thy*	*my*
19.	-	2, 5.	*Men*	*E'en* (Dy.)
20.	R. III.	4, 4.	*Leads*	*Treads*
21.	Tr. Cr.	1, 3.	*blown*	*grown*
22.	Cor.	2, 1.	*first*	*thirst*
23.	-	2, 2.	*blest*	*prest*
24.	T. A.	2, 3.	*paws*	*claws*
25.	- 4, 1.	extr.	*the*	*ye*
26.	Macb.	3, 1.	*bill*	*quill*
27.	-	4, 1.	*sights*	*flights*
28.	[Haml.	3, 2.	*my*	*thy* (qu.)]
29.	K. L.	1, 1.	*The*	*Ye*
30.	-	3, 6.	*Hym*	*Trim* (n. r.)
31.	[-	4, 1.	*slaues*	*braues* (W.)]
32.	A. Cl.	4, 4.	*thine*	*mine*
33.	-	5, 2.	*The*	*Ye*
34.	M. f. M.	1, 4.	*weeds*	*steeds* (Th. Mal.)

Hierunter können nur sehr wenige — etwa 15. 23. — eigentliche Hörfehler sein, die übrigen können nur auf Versprechen, Verlesen oder Verschreiben beruhen. Auf Verlesen führen die Verwechselungen von *sl* und *d*, *th* und *m*, *tr* und *h* (30). No. 8. könnte eine falsche Dittographie sein.

§. 64.
Bemerkungen.

Die meisten der Lesarten des MC. empfehlen sich auf den ersten Blick. Nicht nur, dass mehrfach vollständiger Unsinn weggeräumt ist: *charge-house* (5); *thy friends* (14); *the late commissioners* (16) — denn die Beauftragten sind nicht von zweierlei Art, sondern eben nur dieselben, und *lately appointed* kann Niemand darunter verstehen; wie wenn *the late king* heissen sollte *the king lately appointed*, eine vollkommene Unmöglichkeit, es müsste denn Schwarz auch Weiss sein können! —; *games* (17); *men for the loss* (19); *paws* (24) — der geduldigste Löwe möchte sich wohl kaum die Pfoten ruhig abschneiden lassen —; *Hym* als Hundename (30), mag nun *Trim* oder *Lym* besser sein, ein ziemlich müssiger

Streit! —: sondern auch in einer Menge anderer Stellen wird statt eines schiefen, verzwickten Ausdrucks der gerade hinpassende durch die Annahme der verlesenen oder versprochenen Anfangsconsonanten gesetzt.

1. nicht auf das Aeussere der Augen (*show* ist ja der äussere Schein im Gegensatz des Wesens) kommt es hier an: es ist also mindestens eine nichtssagende Wendung. Man hat von der Tautologie, insofern sie nicht der Fülle dichterischer Rede angehört, eine sehr falsche Vorstellung, wenn man diese hier erkennen will. Wäre denn auch *fellowly* falsch und matt, weil *sociable* vorherging?

3. Nicht Armado spricht, sondern von ihm wird gesprochen. Euphuistische Ausdrücke, als welchen angehörig *planted* allein haltbar wäre, müssen wohl einem sehr seltenen (als Verb bisher nicht nachgewiesenen), also leicht verkennbaren Worte weichen, dessen Begriff accurat passt: „ausgeputzt mit welt-neuen Moden," wie *flaunts* in W. T. den Flitterstaat bezeichnet.

4. Niemand wird in Abrede stellen, dass für Boyet, der die Prinzessin auffordert, sich genau klar zu machen, was ihre Aufgabe sei, der selbst sehr distinguirend fortfährt, das Wort *clearest* das präciseste sei, noch dass zwischen *d* und *cl* die Verwechselung sehr nahe lag. Neulich las ich in Auszügen aus Spenser *downish;* es sollte *clownish* heissen, und jenes war nur ein übler Druckfehler. Aber hier hat die Gelehrsamkeit Einspruch thun wollen, behauptend, Sh. habe *dear* nach alter Weise im Sinne von der beste, höchste gebraucht. Dass der Begriff kostbar, theuer auch diese Erweiterung erfahren kann, wie R. J. 5, 3., ist unläugbar. Ob *dear soul* auch wie φίλον ἦτορ gebraucht werden könne, mag dahin gestellt bleiben: der grösste Kenner des Englischen Sprachschatzes (älterer Zeit) änderte es Haml. 3, 2. in *clear soul.* Aber wahrscheinlich ist mir, dass die bei Nares zusammengestellten Citate, in denen *fortune's dearest spite, our dear peril, my dearest foe* (aus Shakspeare)

und *dearest enemy* (aus Beaum. u. Fl.) vorkommen, nicht dieser Bedeutung angehören, sondern auf das AS. *dëran* (*rumpere, lacerare*) und *derjan* (*nocere*) zurückzuführen sind, nicht auf *deóre, dŷre* = theuer, *dear*, — so dass es schrecklich, schädlich, schlimm bedeuten würde. Wir kennen *dart* (den Schädiger), und Chaucer kannte noch wohl das Verb, z. B.:

And ye shul bothe anon unto me swere
That never mo ye shul my contree dere,
Ne meken werre upon me night ne day,
But ben my frendes in alle that ye may.

In Dialecten ist es für bange machen, auch als Adjectiv für schrecklich, schlimm noch in Gebrauch (cf. Halliwell s. v. *Dere*).*) — Aber keine dieser Bedeutungen, weder wichtig, noch schlimm, passen zu unserer Stelle. Dass Dekker, wie Herr Dyce mittheilt, gesagt hat: *Call up your lustiest spirits*, ist eben etwas Anderes, und beweist Nichts für diese Stelle. Man scheint also Gelehrsamkeit an einen Druckfehler verschwendet zu haben.

7. Schlegel's Uebersetzung: „An einen Wahn verschwendst Du Deine Wuth" ist, zugleich die Alliteration nachahmend, sehr schön, aber sehr frei. Im Original steht: „an eine fehlgegriffene (fehlgreifende) Laune (Stimmung) verschwendest Du Deine Leidenschaft." Viel accurater ist ein concreteres Wort, wie: „in einer falschen Strömung ergiessest Du Deine Leidenschaft", der vorangegangenen heftigen Rede durchaus angemessen. Es ist ohne Bedeutung, dass auch der Reim verfeinert ist.

8. Wer möchte mit den schrecklich - schönen Wortspielen aus Macb. und Rich. III., die in der Construction ganz klar und ohne Anstoss sind, einen so verzwickten Gegensatz, wie den zwischen „einem abgelenkten Blute" und

*) Ich sehe, dass Herr Collier schon sich ähnlich äussert Vol. III. p. 409. zu T. N. 5, 1. Ich konnte, als ich Obenstehendes schrieb, Herrn Collier's grosse Ausgabe nicht benutzen.

„blutigen Bruder“, vertheidigen wollen? Der Fortschritt der Epitheta: abgewandt (feindlich), stolz, blutig — ist tadellos.

11. *dear* passt gar nicht; die Rechnung und die darauf gestützte Forderung sind liquid, unangreifbar. Ebenso ist (12) *blew* das eigentliche Wort.

13. Wer je auf einem Schiffe bei schlechtem Wetter gewesen ist, wird das Beiwort *slippery* („glitschig“: Holst. Provincialism = auf dem man leicht gleitet) für die Wandtaue als das bezeichnendste anerkennen müssen, während die Wolken nicht schlüpfrig, d. h. nass und glatt für den Anfassenden sind. Das Aufhängen passt zu den Sprossen des Takelwerks. Die alten Editoren gingen also schon ganz richtig zu Werk, wenn sie die vielleicht einem affectirten Schauspieler entstammenden „Wolken“ vertrieben.

15. So hat dieser schwungvoll beginnende Chor eine neue Schönheit gewonnen. Man sieht die Waffenschmiede im Schweisse ihres Angesichts die Hammer schwingen. *Thrive*, obwohl ganz natürlich (daher auch leicht zu verhören), ist jenem plastischen Wort gegenüber ziemlich flau.

23. *blest* wäre ein viel zu gezierter Ausdruck im Munde des nüchternen Demagogen; *prest* ist gerade richtig.

31. Ebenso ist *braves* gerade das, was man hier braucht, und alles Andere geschraubt.

34. Scheint ebenso zu sein. Denn wo heisst *weed* Pferd? Ich finde in Halliwell, Dict. of Arch. etc. nur „*weedy = sickly, ill-grown.* Var. Dial.“ — In der grossen Ausgabe sagte Herr Collier: *Weed is a term still commonly applied to an ill-conditioned horse.*

Einige andere Stellen mögen gleichgültiger erscheinen. So konnte *flowers* (6) leicht, da so viele Blumen vorhergehen, aus *bowes* herausgelesen werden; so lag *thy* (18) nahe, während doch *my* das Prägnantere ist. Was liegt daran, ob die „unzufriedenen Schritte“ geführt oder gewandelt werden (20), ob Cleopatra *The Gods* oder das etwas lebhaftere *Ye Gods* (33) ausruft, oder ob Titus ebenfalls mit der leb-

hafteren Anrede an den rächenden Himmel (25) schliesst? Die Anrede (29) scheint freilich entschieden besser, während (32) das *put thine armour on* sich wohl halten liesse, insofern Eros mit seines Herrn Rüstung beladen in gemüthlicher Weise wohl geheissen werden könnte, „seine“, d. h. die er trage, ihm anzulegen. Die Lesart *grown*, obwohl sie einfacher scheint als *blown*, erregt doch kein Bedenken: das Correctere scheint immerhin, dass der Stolz wie ein Unkraut gedacht wird, welches in dem üppigen Boden (der Ueberkraft des Achill) in Saat geschossen, zur Reife vorzeitig aufgewachsen sei. Das Aufblähen würde sich nur auf eine Samenkapsel beziehen, ginge indess auch an. — *Quill* (26) ist natürlicher als *bill*, da man darunter doch nur die „Liste“, das „Verzeichniss“ verstehen könnte, den eben genannten „Katalog“: nun kann die Liste selbst keine Zusätze machen, und darin einen proleptischen Finalsatz zu sehen = „so dass er von der Liste (der grossen Menge) sich absondert“, wäre überkünstlich. Die Feder der Natur, die erst alle gleich schrieb, machte dann, sie individualisirend, gleichsam Zusatznoten, Randglossen, zu ihrer eigenen Arbeit.

Bedenklicher könnten folgende Fälle sein:

2. Der eigenthümliche Ausdruck *lady knight* — wohlbekannt aus Spenser's Britomart u. A. m. — passt recht hübsch. Unfehlbar melodischer ist aber *bright*, da *knight* auf *night* einen reichen Reim giebt. Wir haben wieder Lyrisches; ich erinnere an das §. 63. Gesagte.

9. Wie sehr Viola auch für einen verschmähenden Liebhaber gehalten werden mag (*O what a deal of scorn looks beautiful In the contempt and anger of his lip!*), so ist es viel schöner, wenn Olivia sagt: sie beuge all ihren jungfräulichen Stolz. Sie ist ja so verliebt, dass der Stolz des vermeintlichen Cesario nur ein Grund mehr für ihre Leidenschaft ist. „Doch wem nichts daran gelegen“. Es kann ihr also nicht einmal einfallen, in Viola's Stolze einen Gegengrund

zu sehen. Sehr fein und richtig war daher schon Schlegel's „trotz meinem stolzen Sinn".

10. Dem alten Schäfer, könnte man sagen, liegt nur an den Vermögensumständen, nicht an dem Stande seines künftigen Schwiegersohns: darin traut er seinem ehrlichen Gesichte, das nicht aussieht wie eine Lüge. Doricles hat versichert, er habe sein gutes Auskommen als Hirt. Also müssten wir uns zu dem von Johnson in *feeding* hineingelegten Sinn, so wenig dieser zu *worthy* passt, bequemen. — Genauer die ganze Situation und das Folgende betrachtet, finden wir, dass der alte Schäfer, wenn auch nicht, wie Perdita, ganz eingeweiht ist, so doch von dem höheren Stande des Doricles etwas vermuthen muss, daher so zweifelhaft: *They call him Doricles;* und sehr dramatisch ist es, dass er dies dem verkleideten König gegenüber andeutet. Ebenso spricht Florizel nachher in Andeutungen von seinem höheren Stande, und wenn auch die Worte: *O my heart!* nicht (= o meine Ahnung! —) vom alten Schäfer, sondern (wie in dem neuen Text Herrn Collier's) von Perdita gesprochen werden: dennoch kann der alte Schäfer eine ähnliche Ahnung gehabt haben, wie unwillig er auch nachher gegen Perdita sich auslässt. Warburton, dessen Geschmack so häufig Johnson und Anderen gegenüber Recht behält, sah auch hier das Beste.

22. Ich stimme Herrn Frese bei. Noch nicht vom Richten des Prätors ist die Rede, sondern die Selbstschilderung des alten Kavaliers bewegt sich nur im Privatleben. Freilich konnte der etwas spitzfindige Ausdruck *thirst-complaint* dem Abschreiber oder Setzer Anstoss gewähren. Was wäre denn das eigentlich für ein feiner Zug, wenn Menenius den ersten Kläger mehr begünstigte als den zweiten? Denn daraus könnte doch Niemand heraus verstehen, dass Menenius dem Kläger, ohne den Vertheidiger (das wäre denn wohl der zweite Kläger?) zu hören, *brevi manu* Recht gäbe?

27. Es liegt dem Tyrannen, der sich vornimmt, nie wie-

der Entschluss und That zu trennen, viel näher, bei der Nachricht von Macduff's Flucht an die anderen Entflohenen (Malcolm, Fleance) zu denken. Darin liegt, obwohl er die Worte mit drohender Heftigkeit spricht, als wolle er jegliches Entfliehen durch rasche That fernerhin verhindern, zugleich die Ahnung, dass diese „Fluchten" sein Verderben werden können. Umgekehrt würde auch *sights* einen guten Sinn geben, das Vorhergesagte: *damn'd all those that trust them!* wiederholend. Doch wäre dies abrupt, und könnte zum Vorhergehenden nur so gefügt sein: Ich will nun immer selbst rasch handeln, nicht mehr mich um Geister unpraktisch und unnütz kümmern. Furcht vor Geistern hat er nicht mehr, dazu ist er zu tief getaucht in Blut: wenn ein Schauspieler ihm in diesem Sinne die Wendung *But no more sights* andichtete, so brachte er hier einen nicht mehr passenden Zug an.

§. 65.

Hieran schliessen sich nun eine Menge anderer Fälle, in denen die Corruptel, nach der Ansicht des MC., von dem Verkennen des Anfangsbuchstabens ausgeht, aber ausser diesem noch zunächst den folgenden Vocal, dann auch andere Theile des Wortes afficirt hat, so dass als letzte Abtheilung einige Fälle übrig bleiben, in denen nur die Endung des Wortes dieselbe geblieben ist.

			Vulgata.	MC.
I.	1. L. L. L.	5, 2.	*feat*	*suit*
	2. M. V.	2, 5.	*fast*	*safe* (?)
	3. A. Y. L.	1, 3.	*safest*	*fastest*
	4. T. N.	2, 5.	*stallion*	*falcon* (n. r.)
	5. -	5, 1.	*fool*	*soul*
	6. A. W.	2, 1.	*shifts*	*fits* (al. Corr. Coll. Del.)
	7. W. T.	4, 3.	*force*	*sense*
	8. R. II.	5, 5.	*sir*	*for*
	9. Cor.	4, 7.	*fouler*	*suffer*
	10. Macb.	1, 3.	*Soris*	*Fores* (Edd.)
	11. [Oth.	1, 3.	*seal*	*foil* (qu. 1.)]
	12. [-	3, 3.	*soundly*	*fondly*]
	13. [-	4, 7.	*by*	*lay* (qu.)]

II.	1.	A. Y. L.	2, 4.	*merry*	*weary* (Th. W.)
	2.	1. H. VI.	4, 1.	*most*	*worst*
	3.	Cor.	3, 3.	*worth* . . . . , .	*mouth*
	4.	-	4, 1.	*wounded*	*minded*
	5.	K. L.	4, 1.	*mean(e)s*	*wants*
III.	1.	M. V.	4, 1.	*woollen*	*bollen*
	2.	A. Y. L.	3, 5.	*capable*	*palpable*
	3.	W. T.	5, 2.	*bravely*	*heavily*
	4.	K. J.	3, 2.	*ayery*	*fiery*
	5.	-	5, 1.	*Forage*	*Courage*
	6.	1. H. IV.	1, 3.	*banish'd*	*tarnish'd*
	7.	-	4, 2.	*faced*	*pieced*
	8.	2. H. IV.	2, 4.	*lisping*	*clasping* (W. J.)
	9.	H. V.	3, 6.	*tuned*	*coined*
	10.	[-	4, 1.	*fewer*	*lower* (C.) (qu. 3.)]
	11.	3. H. VI.	4, 8.	*water*	*bitter*
	12.	-	5, 5.	*equal*	*sequel*
	13.	H. VIII.	2, 3.	*this salute*	*this elate*
	14.	[Tr. Cr.	3, 3.	*airy*	*very*]
	15.	Cor.	2, 1.	*bleeding*	*pleading*
	16.	-	3, 1.	*native*	*motive* (J.)
	17.	-	ib.	*lenity*	*bounty*
	18.	-	5, 2.	*easy*	*queasy*
	19.	T. A.	2, 3.	*rolled*	*coiled*
	20.	J. C.	4. 3.	*added*	*hearted*
	21.	Macb.	4, 3.	*open'd*	*ripen'd*
	22.	Oth.	1, 1.	*timorous*	*clamorous*
	23.	-	ib.	*Tying*	*Laying*
	24.	[-	2, 3.	*collied*	*quelled* (Mal.)]
	25.	A. Cl.	1. 3.	*evidence*	*credence*
IV.	1.	M. f. M.	4. 1.	*these*	*base*
	2.	W. T.	1, 2.	*theme*	*dream*
	3.	-	4, 3.	*back*	*luck*
	4.	R. II.	3, 3.	*harm*	*storm*
	5.	[-	5, 1.	*fall*	*tale* (qu.)]
	6.	[2. H. IV.	4, 4.	*joyn(e)*	*win(ne)* (qu.)]
	7.	H. VIII.	1, 2.	*sides*	*ties*
	8.	T. A.	3, 1.	*ruins*	*urns* (H.)
	9.	Tim.	2, 2.	*cock*	*nook*
	10.	J. C.	2, 2.	*hear(e)*	*are* (Del.)
	11.	Macb.	1, 2.	*seem(e)s*	*comes*
	12.	Haml.	3, 4.	*time*	*fume*
	13.	[Oth.	4, 7.	*by*	*lay* (qu.)]
	14.	Cymb.	2, 2.	*beare*	*dare*
	15.	-	2, 4.	*wake*	*crack*

V.	1.	L. L. L.	1, 1.	*hither*	*rather*
	2.	A. Y. L.	5, 4.	*him*	*them* (old Edd.)
	3.	1. H. IV.	4, 2.	*not*	*but* (R. cett.)
	4.	2. H. IV.	4, 4.	*them*	*some* (M. M.)
	5.	H. V.	1, 2.	*but*	*not*
	6.	2. H. VI.	1, 4.	*up*	*ope*
	7.	R. III.	3, 7.	*them*	*him*
				them	*him*
	8.	Cor.	3, 1.	*our*	*their*
	9.	T. A.	2, 5.	*them*	*him*
	10.	K. L.	2, 4.	*that*	*but*
	11.	Oth.	1, 1.	*your*	*her* (Edd.)
	12.	-	3, 3.	*her*	*our*
	13.	[-	5, 2.	*Did*	*Should* (qu.)]
	14.	K. J.	3, 1.	*not*	*but*
VI.	1.	Temp.	5, 1.	*trifle*	*devil*
	2.	M. W.	5, 5.	*title*	*guile*
	3.	T. S.	Ind. 2.	*idle*	*evil*
	4.	-	1, 1.	*checks*	*ethicks* (Blackst. Sing.)
	5.	K. J.	5, 2.	*spot*	*thought*
	6.	1. H. IV.	2, 4.	*trunk*	*hulk*
	7.	[R. J.	5, 1.	*truth*	*death*]
	8.	Macb.	5, 4.	*stuff*	*grief*
	9.	H. VIII.	1, 2.	*run*	*one* (n. r.)
VII.	1.	L. L. L.	1, 2.	*manager*	*armiger*
	2.	-	3, 1.	*adding*	*making*
	3.	M. N. D.	3, 2.	*princess*	*impress* (Coll.)
	4.	M. V.	4, 1.	*substance*	*balance*
	5.	1. H. VI.	1, 1.	*vaward*	*rearward*
	6.	2. H. VI.	2, 3.	*youngest*	*proudest*
	7.	-	5, 1.	*being*	*having*
	8.	Cor.	5, 2.	*verified*	*magnified* (Th. H.)
	9.	K. L.	1, 1.	*tenth*	*seventh*
	10.	-	2, 2.	*Lipsbury*	*Finsbury*
	11.	Cymb.	5, 1.	*elder*	*later*
	12.	A. Y. L.	1, 2.	*taller*	*shorter*
	13.	W. T.	3, 3.	*becoming*	*o'er running*
	14.	R. J.	3, 2.	*run-awaies*	*enemies.*

§. 66.

Von diesen Klassen wird, die letzten beiden etwa ausgenommen, Jeder zugeben, dass Verwechselungen dieser Art nicht unnatürlich sind.

Kl. I. Die aus dem Verkennen eines *f* für ein *s* und eines *s* für ein *f* entsprungenen Fehler. cf. §. 53. No. 4. 7., §. 64. No. 1. und 27.

Kl. II. Die aus der Verwechselung von *w* und *m* entstandenen Fehler. cf. §. 53. No. 17. 19. 40. 43. 44. §. 84. No. 51. §. 158. No. 4. u. a. m.

Kl. III. Die aus dem Verkennen des Wortanfanges entstandenen Fehler bei mehrsilbigen Wörtern. Nur wenige (1. 11. 15. 20.) können Hörfehler sein; etwa noch 14. 21.

Kl. IV. Dieselben in einsilbigen Wörtern; No. 7. 10. Hörfehler?

Kl. V. Die Verwechselungen von kleinen Formwörtern mit gleichem oder ähnlichem Ausgange. Die meisten darunter können auch Hörfehler sein.

Kl. VI. Schwierigere Verwechselungen; mehrere darunter könnten auf undeutlicher Aussprache beruhen: 1. 3. 6. 9., vielleicht auch 2. (wie IV, 7.) und 5.

Kl. VII. Schwierigere Verwechselungen von längeren Wörtern mit derselben Endung. Einige derselben (5. 7. 11. 12.) können sich darauf stützen, dass bekannte Gegensätze leicht im Sprechen und Schreiben verwechselt werden.

Gesetzt, es wäre dem MC. durch eigenen Scharfsinn gelungen, in diesen 95 Stellen den Sinn zu bessern, so würde er also noch nicht — mit Ausnahme weniger Fälle — die Bahn der diplomatischen Kritik verlassen haben.

§. 67.

Bemerkungen zu Kl. I.

Die Vulgata 4. 6. 10. ist entschieden unsinnig. Der Abschreiber oder Setzer könnte bei No. 4. ein *f* für *st* genommen haben und das *con* für *ion*, und dadurch zu dem Druckfehler gekommen sein; da *stannyel* nicht überliefert ist, so haben wir keinen Grund, diese Conjectur Hanmer's vor-

zuziehen, als weil sie ein seltneres (aber nicht besser passendes (Wort bietet als *falcon*.

Den vertauschten Ausdruck *love-feat* wird man, zumal da das folgende *Despite of suit* sich darauf bezieht, gern mit *suit* vertauschen (1); auch *poor fool* (5) ist in Olivias Munde wie in jedem Englischen eine plumpe Grobheit, die Schlegel's feiner Takt schon umging („armer Schelm!"); das unpassende Flickwort *sir* (8) wird Niemand vermissen, so wenig wie die ebenso ungehörigen Ausdrücke *seal* (11) und *soundly* (12). Bei dem Sprichworte wird nur der damalige Usus entscheiden können (2).

Nur drei Fälle bedürfen der Erörterung:

3. Ein proleptisches Adjectiv, wie *safest*, liesse sich, wenn nicht aus Shakspeare, wenigstens durch die lyrische Kühnheit der Griechen belegen. So steht bei Pindar Ol. XIII, 83. κοῦφα κτίσις = ὥςτε κοῦφαν εἶναι; Nem. X, 24. εὐφόρων λάθα πόνων = οἵ τότε εἰσὶν εὔφοροι; Ol. I, 68. μέλαν γένειον. Aehnliches bietet zuweilen die gezierte spätere Prosa: Plut. Caes. 17. τό σῶμα τηρῶν δυςάλωτον = ὥςτε μὴ ἁλῶναι. — Die Kakophonie von *fastest haste* ist mir anstössig; immer aber bliebe jene Kühnheit in sonst ziemlich einfacher Rede sehr gross, namentlich da *your* vorangeht.

7. Auf den ersten Blick scheint *force* kräftiger, da es zu *knowledge* einen Gegensatz bildet. Genauer erwogen, würde die Stufenfolge: Herrschermacht — Schönheit — Verstand und Wissen eine hübsche Dreitheilung geben; an Letzterem kann Niemand, der die Fülle dichterischer Rede kennt, Anstoss nehmen.

9. Wohl zweifeln an der ebenso sonderbaren (von Steevens angenommenen) Construction, als sonderbaren Wahl des Wortes *foul* die Ausleger mit Recht: die Concinnität verlangt ein Verbum. Aber gegen *suffer* könnte man einwenden, dass dieser Ausdruck zu schwach ist. Wenn im Originalmanuscript die Orthographie eine halbfranzösische war: *soufer*, so lag der Druckfehler *fouler* nicht fern.

§. 68.

Bemerkungen zu Kl. II.

1. Durchaus nothwendig, und von Allen recipirt. Touchstone's Antwort beseitigt jeden Zweifel.

2. Ich vermisse den Nachweis, dass die sonderbare Wendung *in most extremes* je sonst gebraucht sei, so dass *most* für *highest, utmost* stände. Auch kommt das Wort *most* einige Zeilen darauf wieder. In der gewöhnlichen Bedeutung ist es hier (noch neben *always*) unerträglich schal. *Worst* aber ist kräftig und schön, wie Talbot's übrige Rede.

3. Ich gestehe, von den versuchten Erklärungen des *worth of contradiction* nur Malone's (etwa: „er muss sein Bischen Widerspruch einmal haben", wie Jemand täglich seine Dosis Opium bedürfen könnte) begreifen zu können, welche dem höhnisch-trockenen Sprecher ganz gemäss scheint. Der „Werth" passt wenig zu seinem Sinn, und das „Wort" ist sehr schal; abgesehen davon, dass den ersten Ausdruck kein Mensch, däucht mir, verstehen könnte. Aber *worth* ist nicht *pennyworth.* Der etwas gemeine Ausdruck „gewohnt, dass man ihm seinen widerspenstigen Willen schiessen lässt", passt vortrefflich für den Demagogen, und die eine metaphorische Wendung, dem widerspenstigen Gaul entnommen, führt nachher zu weiteren Vergleichen. Die Fortsetzungen und Uebergänge durch Metaphern sind allen Dichtern eigen, vornemlich Shakspeare, im Humor wie im Ernste. Er wusste wohl, dass das Denken und Sprechen lebhafterer Menschen überhaupt in dieser Weise vom Einen zum Andern überzugehen pflegt, er sprach gewiss selbst so.

4. Mit Dank sollte man die Verbesserung dieser herrlichen Stelle annehmen. Denn die Construction bleibt noch immer, bei vorangeschicktem Nominativus absolutus, höchst prägnant, wird aber von dem abermals eingeschalteten *wounded,* welches = *when wounded* nur eine mattere Wiederholung des schon in *when most struck home* Gesagten sein würde, nun auf das Glücklichste befreit. Es war wohl kein blödes Auge,

welches hier eine Verkennung ähnlicher Anfangsconsonanten sogleich zu erblicken verstand.

5. Wer hat denn nachgewiesen, dass das Verb *secure* auch sorglos machen heissen könne? Das hätte, so weit meine Kunde von diesem Worte geht, kein Engländer weder heute noch damals verstehen können: *secure* heisst ja immer sicher machen, festbinden u. dgl. Also weg mit all der gezwungenen Mittelmässigkeit! Schon Johnson sah, was Noth war. Ein Setzer, der die Prägnanz dieser schönen Argumentation des Bereuenden (cf. Rich. II. 5, 5. *And here have I the daintiness of ear* etc.) nicht fasste, konnte um so eher sich verlesen und uns ein so schales Gedankenmonstrum zu Wege bringen.

§. 69.

Bemerkungen zu Kl. III.

In einigen Fällen hat die Vulgata ein Wort, das kaum den nothdürftigsten Sinn giebt. Ich begreife weder die zu Gunsten des wollenen Dudelsacks (1) geführte Argumentation, noch diesen selbst, so wenig wie etwa eine wollene Feuerspritze. Da schon manche Herausgeber die Conjectur „geschwollen“ aufnahmen, der MC. nun denselben Begriff, aber in einem alterthümlicheren Synonymon, welches jedoch noch einmal in Shakspeare's Lucrece (*boln*) vorkommt, und welches sehr leicht durch Hör-, Schreib- oder Druckfehler von einem Nichtverstehenden durch *woollen* ersetzt werden konnte, bietet, was ist nun im Wege? Doch nicht, dass der MC., wenn er dies aus eigenem Antriebe that, einen eclatanten Beweis seiner Geschicklichkeit und Gelehrsamkeit gegeben hätte? Denn wer möchte entscheiden, ob ein alter Stamm (von dem früher mehr Formen in Gebrauch waren: cf. Halliw. s. v. *bollynge, bolnede* etc.) in einem seiner Reste nicht noch vom Dichter gebraucht und von den Gebildeteren habe verstanden werden können? Wie wenn *bollen bagpipe* nun eine stehen gebliebene populär alliterirende Wendung gewesen wäre? — *Forage* (5) = „schweift in's Weite“ oder „in die

Fremde“ zu erklären, war ein verzweifelter Versuch Johnson’s, denn es kommt nicht von *foras* (Fr. *hors*), sondern von *foderagium* her (cf. Nares), ist also hier completer Unsinn. — Auch *salute* (13) ist von dieser Art; das seltene gelehrte Wort *elate*, welches in diesem Stücke nicht auffallen darf, war leicht zu verkennen, zumal wenn *this* dicht damit zusammengeschrieben war. *Bleeding* (15), — der von Kolik Geplagte, ist doch wohl nicht der Blutende? — *native* (16) — in jener heillos verdruckten Stelle; — *collied* (24), — denn dass es als Adjectiv kohlschwarz heissen kann (cf. Nares), beweist Nichts für das Verbum: — alle diese Lesarten streifen an Unsinn, und das dafür Gesetzte passt vollkommen. Auch das Lohenstein überbietende *water-flowing* (11) in der schönen, im Ausdruck so gewählten Stelle [so wie *airy air* (14)] wird Niemand vermissen.

Mehrmals setzt der MC. einen correcteren, prägnanteren Ausdruck an die Stelle eines allgemeinen, weniger individuellen: so *palpable* (2), *fiery* (4), *queasy* (18) — *easy* gäbe, = wohlfeil, einen Sinn, jenes ist aber dem Stande des Sprechenden ebenso angemessen, als dieses für ihn zu gesucht sein möchte — *heavily* (3) — ich vermag das „tapfere“ Eingestehen nicht auf die Schönheit des Vortrags zu beziehen — *coiled* (19) — die Sprache ist an der Stelle eine besonders zierlich gewählte (dass auch *rolled* wie 2. H. VI. 3, 1. stehen könnte, bedarf wohl kaum der Erwähnung) — *turnish'd* (6) — auf das *redeem* musste für den Verlesenden ein *banish'd* folgen, wie die Thräne auf die herbe Zwiebel; wir freuen uns, dass Hotspur's Rede nun um so viel kräftiger geworden, auch im Klange — endlich *coined* (9) — denn dass die Flüche „in einer neuen Melodie“ gehen, ist ein viel allgemeineres Bild, als dass sie „neu gemünzt“, „current geworden“ sind, wie neues Geld. In allen diesen Fällen ist die Vulgata mehr oder weniger matt, ungeschickt, und phonetisch schwächer. Wie wenig wird auf das Körperliche der Rede, obgleich es dem tiefsten Wesen der Dichtung angehört, gemeiniglich gegeben!

Wie viel richtiger, weil geschmackvoller, urtheilten oft die Kritiker des vorigen Jahrhunderts über Dichterstellen, unbehindert durch die Phantasmagorie und Drahtpuppenwelt der Codices! Man kann die Gewalt des Phonetischen recht sehen, wenn man den Schlegel'schen Shakspeare (welchem Vorbild in manchen Stücken sich auch die Tieck'sche Uebersetzung auf's Würdigste anschliesst) und den Herder-schen Cid mit den Originalen vergleicht: diese Nachdichtungen haben einen neuen Zug und Klang gewonnen, der sie oft weit über das Original hebt, und wer daran „zum Besten des Sinnes" (d. h. zur grösseren Annäherung an den Detailsinn des Originals) rühren wollte, würde die zarten Gebilde vermuthlich zerstören. — Glücklicherweise aber brauchen wir solche Gründe, die vermuthlich doch nur in den feineren Herzen der Poeten Anklang fänden, im Ganzen selten, da die Lesarten des MC. eine praktischere Hülfe an dem gesunden Menschenverstande haben.

Die Durchführung des Vergleichs (8) ist ein viel schlagenderer Witz, und die Weiterführung eines andern (21) ungemein passend: die Einzellaster sind die Pfropfreiser (während man sonst das Edlere auf das Unedle pfropft), und wenn diese (ihre Früchte) zur Reife gekommen sind, wird Macbeth u. s. w. *Open'd* liesse sich halten, indem man sich bei *grafted* ein Einimpfen anderer Art denkt, doch ist das Bild immer etwas schief. Um *lisping* zu retten, sagt man, Bardolph habe gelispelt, und um das Lispeln zu erklären, sagt man, ein Betrunkener lalle oder — lisple!

Gegen die Milderung des Jargons (10) wird wohl Niemand etwas einzuwenden haben, da die ältesten Ausgaben schon darauf führen. Ebenso gleichgültig erscheint es, ob das Oxymoron der „ängstlichen Töne" und des „grausen, schrillen Tons" (22) bleibt, oder dem natürlicheren „lärmende Töne und geller Schrei" weichen muss; so wie ob *lenity* (correct ist dies nicht) oder *bounty* (= verzeihende Milde) (17) steht (genug, dass das unsinnige *awake* daneben getilgt ist); oder

ob *Tying — on* (*to* wäre doch zu wünschen), oder *Laying — on*(23) zu setzen. Für *credence* spricht die folgende Präposition *to* (25).

Drei Stellen erregen Bedenken:

7. Nicht um der gezwungenen Erklärung willen, nach der *faced*, weil es verbrämen, aufschlagen, besetzen heisst, hier für flicken stehen sollte, ganz absolut, ohne Complement — wer würde das haben verstehen können? — sondern weil *old-fac'd* an sich als Compositum vielleicht den guten Sinn gäbe, dass der Standarte scherzweise ein altes, von Narben und Hieben zerfetztes Angesicht beigelegt würde, das sich, wenn man von der heutigen Praxis ausgeht, nur bei festlichen Gelegenheiten entschleiert. Aber bei der kurzen Anführung vermissen wir immerhin die Wiederholung des eigentlichen Begriffs *ragged* (namentlich da *dishonour* nicht auf die Fahne zu beziehen war; weshalb *feast* falsch ist), und so kommt *pieced* gerade recht. Dem Schreiber oder Setzer mag ein Klang wie *bold-faced* im Kopf gelegen haben, doch wer kann alle Fehler erklären?

12. *To sequel*, das Zeitwort, müsste ein seltenes Wort sein; ich finde dessen in den Lexicis nicht gedacht, doch könnte es nur, wie dicht daneben *to sentinel* (das doch W. Scott, *Lady of the Lake* v. 269. vorkommt) ausgelassen sein. Dies wäre gegenüber dem gewöhnlichen *to equal* immer eine Art von Empfehlung. Wenn wir dies jedoch nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Gleichkommens, sondern in dem des Sich-Vergleichens fassen, d. h. so, dass der Infinitiv hiesse: „um sich mit ihr zu vergleichen", so wäre der Sinn tadellos. *Were by to sequel it* wäre ein ziemlich loser Ausdruck, der als ὑφ' ἕν gefasst werden müsste: Wenn diese Gräuelthat daneben stände in unmittelbarer Folge, so würde dies zweite Gräuel das vorige gewissermassen aufheben. Dieser Gedanke ist durchaus correct.

20. Die Vulgata ist gewiss falsch. Aber *refresh'd, new-hearted and encouraged* giebt eine „Tautologie", und da auch Herr Dyce *aided* vorschlägt, wäre zu bedenken, ob Shak-

speare hier logisch distinguirend habe sprechen wollen, so dass der Körper gestärkt, die Zahl vermehrt, der Geist ermuthigt zu denken sei, oder ob er, was dem ganzen Zuge des Sinnes entspricht, vielmehr drei etwas variirte Homonymen habe an einander reihen wollen. Der Klang stimmt für das volltönendere *hearted*, und daraus entstand (als Hörfehler des Nachschreibenden) leicht das dumme *added*. Wer möchte „Herz und Muth", „Geist und Sinn" Tautologien nennen: es bedarf nicht der Belege aus solchen Dichtern, die diese Fülle fehlerhaft anwenden (wie Euripides, Spenser, Corneille), solche Wendungen finden sich bei den lakonischsten Poeten. So Shaksp. L. L. L. 1, 1. *decrepit, sick and bed-rid.* Dante, Inf. XV. *Qual fortuna o destino.* IV, 82. *restata e queta.* Ariost. Orl. Fur. VII, 5. *minaccia e sfida* 11. *risplenda e lustri.* Ein Blick in die genannten Dichter ergab sogleich diese Beispiele: wieviel mehr, wenn man suchen wollte!

§. 70.

Bemerkungen zu Kl. IV.

Es sind hier fast lauter schwere Stellen zu behandeln. Nur einige sind von geringerer Bedeutung. So ist nach meinem Gefühl die Paronomasie (5) poetischer. cf. Dyce: *A Few Rem.* p. 149. ff., wozu sich aus allen Sprachen Beispiele sammeln liessen. Hier ist *fall* das Ordinäre; so wie *storm* (4) volltönender und alliterirend mit *stain:* York geht mit Bitterkeit auf den eben von Bolingbroke gemachten pomphaften Vergleich zurück, wie *stain* schon andeutet, also ist es viel schärfer gedacht, wenn er mit *storm* im Bilde bleibt. — *Joyn* ist minder correct als *win* (6). — *These* (1) liesse sich halten im Sinne von *such, those,* mit bitterer nachdrücklicher Rückbeziehung auf Lucio's Verläumdungen 3, 2. Dem idealistischen Herzog bricht in einem Augenblick des Alleinseins die Wunde auf, die er schon früher empfangen. Aber *base* ist sowohl prägnanter, als auch zu der Person des Verläumders passend. — Dasselbe gilt von *back* (3), wenn es heissen sollte, dass

die dem Prinzen erzeigte Wohlthat zu einer Gegenwohlthat für Autolykus ausschlagen könnte. Aber den einfachen Begriff *to turn out* kann es nicht haben; *lack* ist das Individuellere, während der Druckfehler *turn back* sehr nahe lag.

In einigen Stellen ist die Vulgata anerkannter Massen Unsinn. So „die beiden alten Ruinen", die schon Hanmer wegräumte (8); so Rosse, der zu sprechen scheint (11); so das Hören (10). Im letzten Falle mochte der Schreiber oder Setzer die wundervolle Kühnheit des Gedankens nicht begriffen haben, vielleicht verleitet durch falsche Aspiration (*hare*), so dass er eine confuse Idee davon fasste, als sei hier von einem neuen Prodigium die Rede. — Alle diese Aenderungen sind vortrefflich, und von anderen feinen Kritikern auch gemacht worden.

Schwieriger ist die Entscheidung bei folgenden Stellen:

2. Aus der Vulgata habe ich vergeblich versucht, einen Sinn zu locken; ich kann zu meiner Vertheidigung anführen, dass Johnson hier eine Zeile für ausgefallen hielt. Denn *good expedition*, welches gute Eile, gute Fahrt, d. i. in diesem Zusammenhange schleunige Flucht bedeutet, kann nicht zugleich die Freundin des Polyxenes, der davoneilt, und ein Trost für die zurückgelassene Königin sein; daher änderte man, zuerst Warburton nicht eben glücklich *queen's*, da „Flucht" und „Trost" keine Gegensätze bilden: jenes ist Subject, Ursache; dieses Object, Folge; und was sie denn trösten soll, weiss kein Mensch. Hanmer dagegen gab, was schon lange vor ihm der MC.: *heaven* statt *and*, ein bei zerfliessender Aussprache sehr natürlicher Hörfehler. Damit ist der erste Schritt zum klaren Verständniss gethan: Ich eile fort, rette mich — mag sich der Himmel der armen Königin erbarmen! — Aber weit schwerer war, was folgt: *Theme* = *subject* ist ein so allgemeiner Begriff, dass wir *of his thoughts* oder dergleichen ergänzen müssten; diese Gedanken sind aber die der argwöhnischen Eifersucht, und dann würde unmöglich *but nothing of his ill-ta'en suspicion* folgen können.

Das Einzige, welches verständlich wäre: „welche seine Gedanken (mit Recht) beschäftigt, aber nichts mit seinem Argwohn zu thun hat (haben sollte)“ — kann Niemand daraus herausnehmen. Wir bedürfen vielmehr eines *suspicion* entgegengesetzteren Spezialbegriffes, und werden, wenn wir das von Malone angeführte *it is something of my negligence, but nothing of my purpose* (T. N.) bedenken, nun, mit der Lesart *dream*, verstehen können: Furcht überschattet mich. Mich rette schleunige Flucht: der Himmel tröste die gnädige Königin, die zwar mit Recht ein Theil seines Traumes ist (seine Seele wachend und träumend beschäftigt), aber Nichts zu thun hat mit seinem falsch gefassten Argwohn. — Der Ausdruck bleibt immer noch etwas verzwickt, der Gedanke aber eines Gegensatzes zwischen der erlaubten Liebesphantasie des Traumes und ihrem Uebermass als Hirngespinst der Eifersucht ist nicht übel. — Breviloquenzen sind bekanntlich in diesem tiefsinnigen, rührend ernsten Lustspiel fast so viele, wie im Cymbeline.

7. Königin Katharine sagt, Wolsey anklagend, es habe die Menge der Erpressungs-Vollmachten das Herz der Unterthanen wie ein Gefäss Sprünge bekommen lassen, so dass alle loyalen Gesinnungen herausgelaufen seien (es leck gemacht sei an [um] loyalen Gesinnungen). Das kann aber *language unmannerly* nicht noch einmal thun, dadurch also auch nimmer *to break the sides of loyalty* vertheidigt werden, da ja dann *loyalty* selbst das Gefäss wäre; ohnehin würde *sides* wenig zum Begriff Krug oder Topf passen. *Ties* ist gut und einfach. Konnte der gemeine Ausdruck: *to break one's sides with laughter* (etwa = sich einen Buckel lachen) zu dem Verlesen oder Falschhören verleiten?

9. Flavius, der Haushofmeister des Timon, muss nach der Beschreibung der glänzenden Wirthschaft mit dem *I have retir'd me to ..... And set mine eyes at flow* haben sagen wollen, dass er sich von dem Spektakel weggeschlichen habe zu weinen. So viel steht fest. Es fragt sich nur wohin.

Einen unglücklichen Weg der Erklärung schlugen also die ein, die für die Erklärung des Ausdrucks *wasteful cock* nicht nach einer Localität ausserhalb der Scene des Bacchanals suchten, wie Capel und Nares: „ich habe mich zurückgezogen zu dem „verschwenderischen Hahn“ eines immer laufenden Weinfasses [um es zu verspunden und (statt dessen) meine Thränen laufen zu lassen]“; am unglücklichsten war die Idee, dass *retire* bildlich zu nehmen sei = „ich habe mich zurückgezogen auf einen (bin eingeschrumpft zu einem?) verschwenderischen Hahn (eines Fasses) und ergiesse unaufhaltsame Thränen durch das Spundloch meiner Augen.“ Auch die „Abzugsrinne auf dem Hofe“ (*waste pipe*) war ein Nothschuss in's Blaue. Die ältesten Ausleger (H. W.) sahen wieder am unbefangensten, was erforderlich war: ein abgelegener Ort, wenn auch *cock* für *cockloft* (etwa wie „Hühner“ für „Hühnerstiege“) sich nicht nachweisen liess. *Wasteful* steht bei Spenser für öde, *desolate*, nach Johnson's Lexicon. Wer möchte also nicht Herrn Collier beistimmen: „Flavius braucht statt des „verschwenderischen Hahns,“ der viel Scandal gemacht hat, den „einsamen Winkel,“ welcher keinen Scandal machen kann.“

12. Das Anrühren an diese ergreifende Stelle in einem uns Deutschen so lange verehrten Stücke verletzt uns wie ein *crimen laesae*. Aber während *laps'd in fume and passion* ein schönes Hendiadyoin („irre im Dunst der Leidenschaft“) giebt, ist *time and passion* eine so kühne Zusammenstellung, dass man ihr den Sinn erst unterlegen muss. Es müsste eine Art Zeugma sein, so dass dem *laps'd in time* = „verfallen (versäumt) in der Zeit“, der Gedanke: „verraucht an erster Hitze“ angeschlossen wäre; wie die Erklärung Johnson's: *That, having suffered time to slip, and passion to cool, lets go* etc. will. Denkt man, wie das eigenthümlichere Wort *fume* hier vielleicht nicht eben deutlich geschrieben war, und wie das Wort *lapse*, welches eigentlich von der Zeit gebraucht wird, zur Verkennung desselben, als sei *time* damit gemeint worden, führen konnte:

so wird man doch vielleicht anstehen, dem Gefühl, das für die alte Lesart, die schöne Schlegel'sche Nachdichtung (welche ohne Anmerkung verständlich ist) und den vollen Klang des *time* ist, Recht zu geben. Die Stelle 2, 2. s. f. *Had he the motion and the cue for passion, That I have* — spricht für die Vulgata.

13. Die Vulgata giebt, wie es scheint, gar keinen Sinn. Auch *bare* oder *clear the raven's eye* würde ein gespreizter Ausdruck für erwecken sein, und warum er von Jachimo gebraucht sei, nur um zu sagen, er wünsche, dass Morgen sei, ist nicht einzusehen. Aber auch was *dare* oder *blear* (Herrn Collier's Vorschlag) *the raven's eye* hier eigentlich solle, sieht man nicht, wenn nicht der Rabe, dieser vielfach auch bei Shakspeare als grauser Unglücksprophet erwähnte Vogel, hierdurch wie durch seine Farbe („die Rabenfittige der Nacht") als Personification des nächtlichen Grauens gedacht wäre, so dass es eine Uebertragung vom Blenden und Scheuchen der Eule durch das Sonnenlicht wäre. Damit würde *I lodge in fear* ganz stimmen: hat Jachimo doch eben, einem unheimlichen Raubvogel gleich, die Geheimnisse der Nacht belauert; und er würde in solchem Wunsche nur sein Schuldbewusstsein verrathen. Besser wäre es, wenn irgend ein Volksglaube Aufklärung brächte; bis dahin mag man zu dem Raben sagen: οὐκ ἐς κόρακας; — Ich würde mich nicht wundern, wenn man die ganze Stelle: „*Swift, swift — raven's eye*" als ein parodisches Citat ausfindig machte. Mir fiel nur Marl. Doct. Faust. s. f. *Nature's fair eye, rise* ff. und *O lente, lente currite, noctis equi!* ein, welches weder schlagend passt, noch auch eine andere als widrige Parodie der schönen Stelle des Marlowe wäre. Von Edw. II. p. 245. *Gallop apace, bright Phoebus* war R. Iul. 3, 2. offenbar eine Nachbildung.

14. Verderbt ist diese Stelle auf jeden Fall. Die Vulgata giebt keinen Sinn, und der Vers ist zu kurz. Passend also kann es nicht genannt werden, wenn der Setzer oder Abschreiber das undeutlich Geschriebene sich so auslegte

dass es, da eben vorher vom Wachen und Schlafen die Rede war, hier *wake* heissen müsse, denn dies giebt (allein) keinen Sinn. Im Gegentheil scheint ein kräftigeres Sich-Verschwören ganz angebracht, wie: Eher wollt' ich mir die Augen aus dem Kopfe reissen. Der schön und kräftig klingende Ausdruck *crack* ist keineswegs gewöhnlich, aber doch, wenn man an *eye-glass* (W. T. 1, 2.), *the glasses of thine eyes* (R. II, 1, 3.), *eyne-crystal* (M. N. D. 3, 2.) und *your bugle eye-balls* (A. Y. L. 3, 5.) denkt, vollkommen passend: das Zerschmettern gläserner Ballen. Vgl. dazu Rich. II, 1. 2.:

One phial full of Edward's sacred blood — —
Is crack'd, and all the precious liquor spilt.

Bei dem höchst nachlässigen Druck des letzten Stücks in der Folioausgabe ist es kaum zu verwundern, wenn noch dazu in derselben Zeile das vielleicht abgekürzte *And*, zumal gleich nach dem Rubrum *Imo.*, übersehen wurde.

§. 71.
Bemerkungen zu Kl. V.

Die meisten dieser kleinen Aenderungen sind so schlagend richtig, dass sie kaum der Besprechung bedürfen. Wie unnatürlich wäre es, wenn man (2) den Relativsatz nicht an das stark betonte Pronomen, sondern an das entferntere *their* knüpfen sollte; wie viel schlagender ist der Witz mit *but* (3), da es auf genaue Berechnung der vorhandenen Hemdenanzahl ankommt; wie viel schärfer der Gegensatz durch *some* (4); wie viel poetischer *ope* (6); wie viel correcter und natürlicher *their* (8), wenn auch *recompence* sich activ fassen lässt (z. B. Macb. 1, 4.), und *him* (9), auf das eben vorhergehende *some Tereus* bezogen; wie viel populärer, im Sinne der Leute gesprochen, das *our* (12), als die bisher angenommene Conjectur *their* (die Vulgata ist Unsinn: ich möchte wenigstens die Beispiele sehen, wo ein Plural-Collectiv nach Arabischer Art als Femininum gedacht wäre); wie durchaus nothwendig endlich *her* (11), *Should* (13) und *but* (10)! In der letzten Stelle giebt

that weder als Demonstrativ eine Beziehung, noch irgend einen Sinn als Conjunction.

Aber auch *rather* (1) ist sehr gut, abgesehen davon, dass es in dieser so sauberen Dichtung einen schlechten Reim tilgt. Biron sagt, nicht ohne die ihm eigene Ironie: „Sonst kommt wohl die Prinzessin vergebens.“ Dass *comes* leicht ein *hither* nach sich zog für den Hörer oder Abschreiber, ist unläugbar.

Auch die Stelle (7) in Rich. III. scheint richtiger so angeordnet, dass die Bürger nicht zugleich mit Buckingham weggehen, obwohl dieser sie (*but here we leave you*) dazu aufgefordert hat. Denn Gloster's Worte, während Buckingham fort ist, sind nicht nur überhaupt auf die Bürger berechnet, sondern *your kind entreaties* ist auch direct zu ihnen gesprochen, da der Lord Mayor vorher gesagt hat: *Do, good my lord, your citizens entreat you.* Auch an sich ist es nicht unnatürlich, dass sie noch zögern, dem verstellt Heftigen sogleich zu folgen.

Die Vulgata (5) giebt sowohl mit der Foliolesart *crush'd,* als mit der Quartolesart *curs'd* keinen Sinn. Der Zusammenhang ist klar, Exeter muss sagen wollen: „das folgt nicht, das ist keine zwingende Nothwendigkeit.“ Demnach ist des MC. Negation sehr willkommen, da es minder kühn ist, *crush'd necessity* im Sinne von: „nothwendiger Zwang“ oder „zwingende Nothwendigkeit“ (wie *enforced,* aufgezwungen, nothgedrungen), als = „vernichtete“ d. i. „keine Nothwendigkeit“ zu nehmen. Der grausamste Zwang könnte (wegen des *but*) der Foliovulgata nur den Sinn abpressen: das ist doch nur eine nunmehr „abgemachte“ (*finish'd*) oder „in Nichts zusammengeschrumpfte“ Nothwendigkeit: wann aber existirte sie? damit wäre ihre Existenz für frühere Zeiten zugegeben, was nicht im Sinne Exeters oder Canterbury's liegt. Wenn die Quartovulgata so deutlich wäre, wie Schlegel's schöne Uebersetzung, so wäre sie vortrefflich.

§. 72.

Bemerkungen zu Kl. VI.

1. Zwar konnte ein so alltägliches Wort, wie *trifle*, das in zerlassener Aussprache dem *devil* sehr ähnlich klingt, vielleicht, veranlasst durch *come*, herausgehört werden: immer aber eher *devil* aus *triflle*, als umgekehrt. Der Ausdruck *trifle* ist eigenthümlich, fast befremdlich, könnte aber wie Spielwerk, Blendwerk verstanden werden. Warum man *enchanted devil* nicht habe sagen können für einen in Menschengestalt gebannten bösen Geist (ob auch einen, der Menschengestalt angenommen? Haml. 2, extr.: *the devil hath power t'assume a pleasing shape*), sehe ich nicht ein, doch gehört es zu den Aenderungen, die, wenn nicht ein ganz entschiedenes Uebergewicht für die neue Textrecension spricht, zweifelhaft erscheinen. Sebastian's spätere Worte: *the devil speaks in him* beweisen Nichts.

2. *title* ist steif und ungeschickt auf diesen Fall angewandt und steht zu dem Epitheton *unduteous* in einem hybriden Gegensatz; *guile* passt vollkommen: wieder ein Beispiel von der Fülle der Rede, da beide Momente, der List und des Ungehorsams, schon einzeln vorangegangen, nun noch einmal mit anderen, etwas schärferen Ausdrücken zusammengefasst werden. Ich zweifle nicht, dass man dies auch Tautologie nennen wird.

3. Es ist ziemlich einerlei, ob wir „die schlimme Laune“ oder „den eitlen Wahn“ lesen; einzuwenden ist Nichts gegen den letzteren. Denn obwohl nicht „Wahn“, sondern „Laune“ dasteht, lässt sich Letzteres doch wohl im Sinn von „Einfall“ auslegen.

4. Die Aenderung ist schlagend, und bestätigt sich auch bei längerer Prüfung als vortrefflich. Wie dergleichen gelehrte Bezüge auf Aristotelische Schriften nicht nur Ben Jonson (Sil. Wom. 4, 4, von Steevens zu dieser Stelle citirt), sondern auch Marlowe: Mass. of Par. II. p. 315. ed. Dyce:

(Guise zu Ramus:) *Was is not that thou scoff'st the* O r g a n o n
And said (?) it was a heap of vanities ff.
Doct. Faust. ib. p. 6. *And live and die in Aristotle's works.*
Sweet A n a l y t i c s, *'tis thou hast ravish'd me!*
Bene disserere est finis logices ff.

(und sogar ib. p. 81.: *Ah, Pythagoras' metempsychosis, were* ff. — welches vermuthlich Auditoribus noch dunkler war: cf. auch Edw. II. p. 252.) nicht selten hat; wie überhaupt mit klassisch-mythologischer und aristotelisch-wissenschaftlicher Gelehrsamkeit die eben vor Shakspeare beliebtesten Dramen angefüllt waren: so findet sich dessen auch noch genug in den Jugendstücken unseres Dichters. Wie Marlowe häufig klassische Citate einflicht (welche dieses wilde Genie vermuthlich aus dem Gedächtniss, nicht genau nach dem alten Text des Ovid, Virgil, Lucan, Seneca citirt; cf. II. p. 80. 180. 253.), so finden wir dergleichen Einmischungen auch in den ältesten Stücken Shakspeare's. Auch das eingemengte Spanisch und Italienisch gehört dahin: T. S. Ind. in. und 1, 2; cf. Diablo, Marl. II. p. 193., malgrado ib. p. 218. — Wie ganz im Charakter des Gesammtstils dieses Stückes ist also eine solche Aenderung! wie gerade in dem des Anfangs, wo Studentenweisheit ausgekramt wird, die man, wie Marlowe sagt, „in unsern berühmten Pflanzschulen der Künste“ aus Plato und Aristoteles sog! Herr Dyce bemerkt mit Recht, dass dieselbe bereits allen Lesern Shakspeare's, mit Ausnahme von dessen Herausgebern, eingeleuchtet habe: und wer möchte das vage, schwache und gezierte *checks* dafür eintauschen, in das doch ein Setzer oder Abschreiber so leicht das ihm unverständliche Fremdwort verwandeln konnte!

5. Ob man das freilich sehr gefällige und natürliche *thought* dem scharf klingenden, kühnen *spot* — in metaphorischer Bedeutung häufig persönlich (z. B. Ant. Cl. 4, 10. *Follow his chariot, like the greatest spot of all thy sex)* — vorziehen wolle, mag bedenklich sein. Mir scheint es nicht im Allgemeinen zu kühn (freilich wäre *upon* dann nicht die correcte Präposition), aber zu scharf für die Absicht des Sprechenden. Wenig-

stens würde sich (und zwar dem Dauphin gegenüber) der Schmerz des Vaterlandsfreundes hier mehr verletzend bitter, als, wie vorhin, edel und gefasst aussprechen. Möge nie bei uns die Zeit kommen, dass Kaiser und Könige es so weit getrieben haben, dass wir uns glücklich schätzen müssen, wenn wir einige Männer haben, die milde und leidenschaftslos wie Salisbury denken!

6. Ob Falstaff ein „Kasten voll wüster Einfälle“ oder ein „abgetakelter Schiffsrumpf voll etc.“ genannt wird, ist ziemlich einerlei. *Hulk of a fellow* ist ein (schottischer) Bummelwitz für einen kolossalen Tölpel; dann wäre wohl *hulk of humours* darauf gepfropft.

7. cf. §. 23. a. E.

8. Herr Dyce hat seiner grossen Belesenheit eine Menge von Stellen entnommen, welche die Häufigkeit paronomastischer und calembourgartiger Wendungen in der alten Zeit belegen: er unterstützte dadurch den schon von Steevens belegten Gebrauch. Ob er darum hier passend sei, ist eine andere Frage, wenn auch diese Wortwitze später mehr ausser Cours kamen und also den MC. zum Aendern veranlassen konnten. Denn der Macbeth gehört der späteren Zeit des Dichters selbst an, in welcher dieser prägnanter und freier von solchen Modeschnörkeleien schrieb.

9. Mehrere der Vulgatalesarten müssten, wenn sie falsch sind, Schauspielerversehen oder Schauspieler-„Verbesserungen“ sein; so 1. 5. 6. 7. 8, Letzteres vielleicht im Geschmack des alten Witzelns verändert, vielleicht auch einfach ein Versehen des Abschreibers, der dasselbe Wort *stuff'd* noch einmal schrieb, wovon dann der Setzer die Endung wegliess.

§. 73.
Bemerkungen zu Kl. VII.

Wir streiten nicht darüber, ob man (1) das ganz ordinäre *manager*, oder das steif-gelehrte *armiger* der Rede des D. Armado angemessener finde; nicht, ob (9) *tenth* oder

seventh richtiger sei, obwohl jenes durch eine Euripideische Wahrscheinlichkeitskrämerei hineingebracht sein könnte; auch nicht über *Lipsbury* oder *Finsbury* (10), welches die Topographen der Hauptstadt untersuchen mögen.

Aber wir sind dankbar für die Wegräumung des ganz widersinnigen *taller* (12), woraus *smaller* zu machen keinem einfallen würde, wenn auch *shorter* überliefert wäre, da dies der eigentliche Ausdruck von der Statur ist; so wie für die des nicht minder widersinnigen *) *elder* (11) in Posthumus' Monolog. *Alder (Ags. alre)* zu lesen, wäre zwar sehr gelehrt und liesse sich (für eins der spätesten Stücke aus einem der frühesten?) allenfalls als Shakspeare nicht fremd nachweisen; höbe aber die Prägnanz der neben einander gestellten Comparative und die darauf bezügliche Bedeutung des distributiven *each* auf, denn für eine successive Kette von Unthaten wäre dieser Beisatz schal. Der umsichtigere Scharfsinn der älteren Hgg. erkannte, was nothwendig der Sinn sein müsse, ohne doch das richtige Wort *later* zu treffen; dasselbe gilt von der folgenden Zeile. Denn dass Posthumus, die Ungerechtigkeit der Götter anklagend, in einem und demselben Zug der Gedanken Etwas einmischen sollte, weshalb er sie preisen müsse, nämlich dass sie die Menschen ihre eigenen Unthaten fürchten machten, zum Heile der Thäter **) — das wäre ja ganz verdreht. Im Gegentheil beruht seine Anklage gegen die Götter gerade darauf, dass sie Manche wegen kleiner Verirrungen verderben, Andere von Sünde in Sünde gerathen und (durch die Feigheit der Menschen gegen grosse Uebelthäter) gedeihen lassen. Zu diesem bittern

*) Denn bei der Zusammenstellung der beiden Comparative können deren Begriffe nur in Wechselwirkung gedacht werden: je älter, desto schlimmer, und das ist Unsinn, der nicht im geringsten durch ein kühn für *deed of an elder man* gesetztes *elder deed* aufgehoben wird.

**) Wie seltsam die Trajection wäre, statt *And make the doers dread it to their own thrift* zu sagen: *And make them dread it to the doers' thrift*, scheinen die Interpreten kaum bemerkt zu haben.

Gedanken an sein verwerfliches irdisches Gedeihen steht das nach einer Pause folgende *But Imogen's your own* im schönsten Verhältniss: er rechtfertigt die Götter gewissermaassen durch den Gedanken, dass sie sie, die Reinere, gern früh zu sich genommen, und erbittet nun das Gleiche für sich. — Wie haben hier die gescheidtesten Interpreten, ohne im Eifer rechts und links zu blicken, ihren Scharfsinn an einen kleinen Punkt verschwendet! Es mag uns an die Charakteristik G. Hermann's (Soph. Trach. Ed. 2. Praef. XV.) von einem deutschen Gelehrten erinnern: *Est enim ... singulari naturae proprietate ita semper mentem atque oculos in uno tantum puncto defixos habens, ut, quemadmodum qui aliquid per tubum telescopii contemplatur, illud unum cernat acutissime, a ceteris rebus omnibus, etiam proximis et quae bene cognita habet, plane interclusus.*

Adding (2) ist, genau genommen, Unsinn. Er konnte in diesen Kinderreim sich schleichen, wie in so manche deutsche, und das mochte ein Schauspieler sogar witzig finden.

In the substance (4) wäre ein ganz matter, unnöthiger Zusatz, wenn es nicht im Gewicht heissen soll. Natürlicher ist: „nur so viel, um es zu einem leichten oder schweren Pfund, wenn gewogen, zu machen". — *Youngest* (6) ist ganz ungehörig für den Vergleich, *proudest* passt sehr schön und ist eine nicht üble Paronomasie; *strongest* weniger schön. — *Being* (7) giebt keine Construction, und *suffer'd* (wo steht es denn passivisch = *punish'd?*) selbst in diesem Sinn verzwickt; *with* liesse sich halten, da es so oft dem lateinischen Ablativ im Gebrauche entspricht; *from* ist correcter. — Die Vertheidigung, dass *in the vaward plac'd behind* (5) so gedacht sein könnte, dass ja auch in der Vorhut die Einen vorn, die Andern hinten zu stehen kommen, erinnert an die „sieben Schwaben":

..... Geh du voran!
Ich will von hinten vorne stahn.

Aber es müsste dies sehr Seltsame doch wohl deutlicher

gesagt sein, da von einer Schlacht, nicht von einem blossen Gefecht der Avantgarde die Rede ist. Ob man wohl nicht mehr dergleichen Versehen fände, wo für Vordertheil Hintertheil u. dgl. gesprochen oder gedruckt wäre?

Auch zweifle ich, ob (3) die Hand „die Fürstin reiner Weisse“ von einem nicht-orientalischen Dichter genannt werden könne, und möchte eher glauben, dass ein dummer Acteur oder Schreiber, der *impress* nicht verstand, dies für *empress* nahm, und dann nach seinem Geschmack ein Synonym *princess* dafür substituirte. Wie sollte wohl die Metapher *kingly seal and plighter* die „Fürstin reiner Weisse“ schützen können! Ich denke, wir stürzen sie lieber vom Throne.

Verify (8) kann mit einem Sachobjekte verbunden (wie M. Ad. 5, 1. *unjust things*) „zeugen für“, „rechtfertigen“ heissen; aber auch mit einem Personenobjekte? Es heisst: als wahr oder ächt erweisen. Auch *notified*, obwohl eine diplomatischere Aenderung, gäbe, mit einem persönlichen Objecte verbunden, einen schiefen Begriff. Zu vertheidigen wäre *verify* nur dadurch, dass es eine Uebertragung auf ein Personenobjekt insofern zuliesse, als Menenius sich selbst zu einer Sache, einem Buche macht: Ich, die Chronik seiner Heldenthaten, habe immer als ächt und wirklich geschehen die Thaten meiner Freunde beglaubigt in all' der Grösse u. s. w. Aber er geht ja mit *For I have* aus dem vorigen Bilde heraus, und wie unschön wäre, dass gleich *verity* folgt!

Unter den §. 65. aufgeführten 89 Aenderungen erregen also kaum 8—9 einiges Bedenken. Die übrigen sind, vielfach in sehr corrupten Stellen, einfache und höchst judiciöse Verbesserungen.

Ich denke, man sollte, wenn der MC. selbstständig arbeitete, einige Achtung vor seinem Werke bekommen.

§. 74.

F. Noch sind fünf und dreissig Fälle übrig, welche eine Abänderung des Wortanfanges betreffen. Sie beruhen auf

der Leichtigkeit der Verwechselung längerer Wörter, namentlich solcher romanischen Ursprungs, mit verschiedenen Vorsilben:

			Vulgata.	MC.
1.	T. G.	5, 4.	*include*	*conclude* (H.)
2.	M. W.	1, 1.	*command*	*demand* (Tieck)
3.	M. f. M.	1, 3.	*denunciation*	*pronunciation*
4.	-	4, 2.	*unsisting*	*resisting*
5.	-	4, 3.	*injurious*	*perjurious*
6.	C. Err.	2, 2.	*destain'd*	*unstain'd* (Th. Dy. Del.)
7.	-	3, 2.	*decline*	*incline*
8.	M. V.	5, 1.	*contain*	*retain*
9.	A. W.	2, 1.	*araise*	*upraise*
10.	[T. N.	5, 1.	*exacting*	*distracting*]
11.	W. T.	4, 3.	*unbraided*	*embroided*
12.	K. J.	1, 1.	*conversion*	*diversion* (n. r.)
13.	1 H. VI.	4, 1.	*pretend*	*portend* (Edd.)
14.	3 H. VI.	5, 7.	*undoubted*	*redoubted*
15.	R. III.	5, 3.	*restrain*	*distrain* (W.)
16.	-	5, 4.	*Abate*	*Rebate*
17.	H. VIII.	1, 2.	*alike*	*belike*
18.	-	2, 3.	*approve*	*improve* (Kn.)
19.	Cor.	2, 1.	*rejourn*	*adjourn*
20.	-	3, 1.	*awake*	*revoke*
21.	T. A.	1, 2.	*proclamations*	*acclamations*
22.	Tr. Cr.	2, 1.	*evasions*	*orations*
23.	Macb.	3, 4.	*inhabit*	*exhibit*
24.	Haml.	2, 2.	*oppression*	*transgression*
25.	Oth.	3, 3.	*position*	*suspicion*
26.	-	4, 1.	*resulting*	*unfitting*
27.	A. Cl.	3, 6.	*abstract*	*obstruct* (W.)
28.	-	4, 12.	*dispos'd*	*compos'd*
29.	-	5, 2.	*necessary*	*accessary* (H.)
30.	Macb.	4, 3.	*Convey*	*Enjoy*
31.	Tim.	3, 5.	*behoove*	*reprove*
32.	M. V.	2, 7.	*employ*	*apply*

Unter diesen sind ein Dritttheil (10. 11. 20. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 30.) solche Fälle, welche ausser der Vorsilbe noch Verschiedenheiten haben. Obgleich bei derlei Wörtern auch das Versprechen sehr häufig vorkommt, ist dies doch nicht die einzige mögliche Quelle des Fehlers. Denn wenn das Auge des Lesenden leicht über die Vorsilbe wegeilt,

macht er sich nach dem minder flüchtig erkannten Wortende eine falsche Vorstellung von dem längeren Wort, und schreibt oder setzt nun demgemäss. Das innerliche Sprechen des Abschreibenden (das Setzen ist nur eine Art Abschreiben) wird im Ganzen die Accentsilbe richtig festhalten. Die Erfahrung in Handschriften wie Drucken bestätigt die Häufigkeit solcher Versehen.

Die gänzliche Weglassung einer Vorsilbe ist im Ganzen selten:

33.	M. *f.* M.	3, 2.	*generative*	*ingenerative*
34.	[R. III.	1, 4.	*passionate*	*compassionate*]
35.	C. E.	2, 2.	*free'd*	*proffer'd*

§. 75.
Bemerkungen.

Die meisten dieser Aenderungen sind so schlagende Verbesserungen, dass wir, wenn wir bei der Wahl freie Hand hätten, keinen Augenblick anstehen dürften. Es mag gleichgültig sein, ob Evans' Jargon (2) etwas gemildert wird, ob man (9) die reinere Form erhält (ich vermisse einen Nachweis, dass Shakspeare je sonst das später nur vulgäre *araise* (cf. Halliwell) brauchte), ob man das missliche *rejourn* (19) verliert. Aber offenbar unsinnig ist *unsisting* (4) — und warum sollte der Anapäst in der zweiten Stelle nicht stehen können? —; *distain'd* (6) (cf. Del. Sh. Lex.); *exacting* (10); *awake* (20), und *generative* (33). Das dafür Gesetzte ist schlagend. Auch *perjurious* (5) ist für die Sachlage viel correcter und kräftiger; eben so *redoubted* (14), gegen welches gehalten *undoubted* sehr schwach ist; das scharfe Wortspiel, ganz dem Charakter des Königs entsprechend, gewinnt durch *distrain* (15) eben so viel, wie die Correctheit des Ausdrucks; auch *Rebate* (16) ist ungemein viel individueller und correcter, also schöner; *belike* (17) giebt der Rede, durch absichtliche Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit, einen um so schärferen Stachel; *orations* (22) ironisch für den ungeschickten Redner

(ἄγροικος ἀλαζών)*) ist vortrefflich: *evasions* verstehe ich gar nicht; ebenso wenig *resulting* (26), und *unfitting* ist nicht minder gut als die (so weit ich erkennen kann) nur durch Conjectur entstandene Lesart der Hgg. *unsuiting*. Auch *abstract* (27), so scharfsinnig man Douce's Erklärung**) nennen muss, ist, so weit ich nach meinen Hülfsmitteln urtheilen kann, nirgendwo im Sinne von „Trennung" nachgewiesen worden, und bedurfte dessen doch mehr als *obstruct*, welches seinem etymologischen Sinne nach Hinderniss heissen muss: wer hier hätte absolut leichter machen wollen, würde wohl ein gewöhnlicheres Wort in den Text gesetzt haben. *Convey* (30) giebt, zu *plenty* (statt zu dessen Epitheton) gezogen, einen schiefen Gedanken; *Enjoy* ist gerade richtig: wenn *j* wie *i* und dieses, wie viele Verwechselungen zu zeigen scheinen, ohne Punkt geschrieben war, lag der Druckfehler nicht ganz fern, nachdem der grosse Anfangsbuchstabe verkannt war. *Free'd* (35) giebt selbst bei der allergezwungensten Erklärung (= *licens'd*) einen abscheulich zerdehnten Vers und verräth sich schon dadurch als corrupt: *proffer'd* ist vortrefflich (die Hgg. schon lange *offer'd*, dessen Hiatus zwar erträglich, aber minder wohlklingend ist); vielleicht lag es in einem besondern Umstande des MS., warum diese ganze Stelle so fehlerhaft gesetzt wurde.

§. 76.

Auch *include* (1), *denunciation* (3), *decline* (7), *contain* (8), *unbraided* (11), *pretend* (13), *approve* (18), *proclamations* (21), *dispos'd* (28), *passionate* (34) für die correcteren Lesarten des MC. zu verwerfen, würde an und für sich Niemand anstehen.

---

*) Pind. Nem. VIII. 24 (41). ἤ τιν' ἄγλωσσον μέν, ἦτορ δ' ἄλκιμον, λάθα κατέχει.

**) Herr Halliwell führt in seinem *Dict. of Arch.* etc. s. v. an, dass im Volke es bisweilen für *extract* gebraucht werde. Stützt dies sich nur auf das von ihm angeführte Beispiel? Dann könnte man jeden Unwissenheitsfehler dieser Art codificiren, wie wenn z. B. ein Bibliotheksdiener Varianten statt Folianten sagt.

Aber hier thut die Gelehrsamkeit Einspruch. Mehrere dieser Formen lassen sich bei älteren oder gleichzeitigen Schriftsellern in diesem Sinne nachweisen, andere braucht Sh. selber sonst so: was that der MC. also anders, als dass er Archaismen, welche ihm nicht mehr verständlich waren (oder nicht zusagten — denn er verstand ziemlich viel, und lebte etwa 20—30 Jahre nach Sh.'s Tode), der zu seiner Zeit herrschenden reineren Sprache gemäss tilgte?

Audio. Doch vorerst möchte ich gegen einige Vulgatalesarten die Einwendung machen, dass, gesetzt auch, man hätte Recht, dass sie, als Archaismen betrachtet, einen Sinn geben, die Lesart des MC. einen besseren Sinn gäbe. So passt das negative *unbraided* (11), auch wenn es unbeschädigt heissen könnte (welches freilich aus den beigebrachten Stellen keineswegs hervorgeht), sehr schlecht: der neugierige junge Schäfer muss nach etwas Speziellerem fragen. Ein Setzer oder Schreiber konnte sogar bei flüchtigem Hinsehen oder Hinhören meinen, dass er *embroided* gesetzt oder geschrieben; heisst doch noch auf der Insel Wight Stickerei *braidery.* Auch *pretend* (13) im Sinne von *intend* oder *hold out* passt gar nicht, *portend* dagegen vortrefflich. Und *approve* im Sinne von rechtfertigen, vollgültig beweisen passt nicht so gut, als der Begriff verstärken, steigern.

Bewiesen ist es auch nicht, sondern müsste angenommen werden, dass *include* für *conclude* (welcher „Latinismus" ist das eigentlich?), *dispos'd* für *compos'd* (wir kennen *dispos'd* = „aufgeräumt", wohl) stehen könne. *Denounce,* im Sinne von „drohend aussprechen", „verkünden" beweist Nichts für *denunciation;* dass Bischof Hall *denunciation of bans* für Aufgebot braucht, würde nur das Versehen erklären, und den edleren Ausdruck *pronunciation of outward order* durchaus nicht verdrängen.

Aber *decline* braucht Greene († 1592) für *incline* (Marl. Edw. II. Vol. II. p. 179. ed. Dyce: *Unless he be declin'd*

from that base peasant = abwendig gemacht werden (geistig) oder = abnehmen ib. 184.; auch *my declining fall* = mein jäher Fall p. 288., aber vergebens habe ich nach Beispielen, wo es für *incline* stände, gesucht), *contain* für *retain* vielleicht Bacon († 1626), und *passionate* für *compassionate* Shakspeare selbst (Tit. Andr. 3, 2. Haml. II, 2. s. f.), Marlowe II. p. 201. 246. 253. u. öft. und Spenser (F. Qu. I. 12, 16.): das sind also doch verdrängte Archaismen?

Allerdings, und wir wollen sogar von den vorigen einige gratis zugeben, auch *rejourn* und *araise* noch dahin rechnen.

Aber fällt es denn Niemand ein, dass dies Archaismen von der Art sind, welche der incorrecten Sprechweise der älteren Zeit angehören? Ein Blick in den Spenser lehrt, welch' ungeheurer Unterschied zwischen seiner Sprache und der Shakspeare's sei, und doch trat Dieser auf, als Jener noch in der vollen Blüthe seines Ruhmes stand, und überlebte ihn nur um 17 Jahre. Denn Shakspeare war im höchsten Grade ein sprachschöpferischer Genius, und wenn seine unmittelbaren Vorgänger und gleichzeitige untergeordnete Schriftsteller solche Fehler zulassen, wenn er selbst in seinem ältesten Stück (dem Tit. Andron.), das noch ganz im alten Stil geschrieben war, *) und absichtlich in den eben so stilisirten Reden der Schauspieler im Hamlet dergleichen Verwechselungen zugelassen hat, so ist das Grund genug, dass sie gleichzeitigen Schreibern und Schauspielern noch mehr mundgerecht waren, sollte uns aber zur Warnung dienen, dieselben nicht festzuhalten ohne ausdrücklichen Nachweis, dass Sh. selbst noch in reiferer Zeit so gesprochen.

Grosse originale Schriftsteller bringen immer eine Erschütterung in dem sprachlichen Gebäude hervor, freilich eine geringere und wohlthuendere als Kriege, namentlich Bürgerkriege; denn ihr Werk ist immer zum Theil auch Reorganisation. Die Neuerungen der Gelehrten haben immer

*) Einzelnes erlaubte er sich noch später; *pretence*, *pretend:* Macb. 2, 3.

wenig Einfluss gehabt im Vergleich mit solchen Naturphänomenen, namentlich im Vergleich mit den glücklichsten derselben: den Chorführern der neuen Zeit, die ein grosses regelndes Muster aufstellten, welches dictatorisch wirkte. Denn Sprachen wollen wie Kinder und Frauen am liebsten von einem Autokraten regiert werden, der zu ihnen sagt: Es ist so! und den sie deshalb lieben können; sie folgen dem Beispiel, nicht der Lehre.

Die zunächst von solchen Erschütterungen betroffenen Theile sind nicht die Wortstämme, noch allein die Wortbedeutungen, sondern vornehmlich die zarteren Theile des Baues, die Vorsilben und Endungen, die Präpositionen, gewisse Theile der Fürwörter, die Conjunctionen.

Was nun in der Geschichte des Englischen Volkes sich in den kurzen Zeitraum von 10—20 Jahren so zusammendrängte, dass neben den vielen grossen Geistern, die vom Aufschwunge in Gedanken und Sprache ergriffen waren, noch manche am confusen Alten hingen: das liegt bei uns, da es leider eine viel geringere staatliche Basis hatte, über mehr als ein halbes Jahrhundert ausgebreitet.

Aber doch ist das Erste, was uns an Lessing, im Verhältniss zu den Früheren, in die Augen fällt, dasselbe, wie bei Shakspeare im Verhältniss zu Spenser und Sackville, selbst zu Marlowe: der correcte, fast aller archaistischen Verwechslungen und Holprigkeiten entledigte Ausdruck. Selbst die ältesten Schriften Lessing's weichen kaum in einigen Formen und Wendungen vom modernen (leider nur zu sehr vom „modernsten") Deutsch ab. Ich finde in der mir vorliegenden Vossischen Ausgabe der Miss Sara von 1755 ausser einigen aufgelösten Formen, wie verwahrlosete, verwirret, einigen orthographischen Abweichungen und wenigen Endungen (Martern, eine Lügen (Acc.), das Gesichte, Unterscheid) nur ganz selten Etwas, was man nicht noch nach hundert Jahren schreibt oder schreiben sollte (z. B. wo für wenn).

Werfen wir dagegen einen Blick in Chr. Weise, Zittauisches Theatrum, 1699, so kommen uns sogleich eine Menge dieser archaistischen „Schönheiten“ entgegen: halten (dafürhalten), anvor (zuvor), Ankunfft (Abkunft), verstören (stören), auf (nach) Venedig, gewest, geben, blieben, aufkommen (gewesen, gegeben etc.), etwan, furchtsam (furchtbar), reimweisichte Verse, halbicht (halbwegs) u. s. w. Aber auch Spätere. Günther sagt in seinem rührenden Liede:

Mit was vor Liebe, Trost und Treu
Konnt eins das andre klagen,
Wenn etwa blinde Tyranney
Das Stiefkind hart geschlagen!

und Haller beginnt:

Beliebter Wald! Beliebter Kranz von Büschen!

und ein Früherer (Fleming):

Bis das die letzte Gluth dir Alles wird verstören.

Drollinger (1743): zernichtet (vernichtet), zertreiben (vertreiben), verübter (ausgeübter) Tugend, annoch, entspannt (abgespannt), Verstörung (Zerstörung). Haller: zuletzte, von dar, erstlich (erst), in ihre Armen (Arme), du sehnst nach uns (ohne dich, noch 1756), zu späte; verneute sich (auch Klopstock: verneuen) — („sich vermuntern“, „sich verkälten„ sagt man noch heute in Dialecten,) — Strengheit, genugsam (= genügend); anstössig und anzüglichen; die letzt und besten (Günther: „Da spielt- und lacht- und sprungen wir“; „im Sieg und Schlagen“; „so schlecht und faule Zeugen“; Aehnliches noch bei Göthe); misskennen (nicht anerkennen), quilt mit (quillt über vor), da (wo), dann (denn); wann (wenn) u. s. w. Diese Beispiele lieferte ein flüchtiges Durchblättern der kurz vor Lessing's Minna (1762) erschienenen neunten Ausgabe der v. Haller'schen Gedichte, der letzten von ihm selbst besorgten. Und doch, wie wenig der Art hat Lessing! Wenn so eben vor und neben ihm die ersten Geister sich

ausdrückten, wie werden die minder Gebildeten gesprochen und geschrieben haben? Wie sprachen unsre Frauen noch vor 20—50 Jahren? Jetzt freilich haben sich sogar die niederen Stände einer gewissen Gewandheit in der κοινή bemächtigt. Hätten wir also Lessing's Dramen durch schlecht oder gar nicht corrigirte Abschriften und Drucke, oder gar durch den Mund gleichzeitiger Schauspieler erhalten, so würden uns vermuthlich nicht nur eine grosse Anzahl von Sprachfehlern überhaupt, sondern auch solche überliefert sein, welche sich in den Schriften der Opitzianer und Gottschedianer, wenn nicht gleichzeitiger Schriftsteller zweiten Ranges nachweisen lassen würden.

Ich weiss wohl, dass es bei dergleichen Fragen lediglich auf die Specialuntersuchung über das einzelne Wort ankommt: solche anzustellen, fehlen mir, wie wohl den meisten Deutschen, die Quellen. Aber auf die Misslichkeit jenes von den archaistischen Fehlern hergenommenen Argumentes im Allgemeinen habe ich aufmerksam zu machen nicht unterlassen wollen. Denn so schön und ehrwürdig die Forschung ist, so widrig ist die ohne Umsicht angebrachte Gelahrtheit: da wird der Geschmack noch weniger Unheil anrichten. Nicht umsonst werden den *clowns* gerade solche Verwechslungen in den Mund gelegt. Häufiger indess, als diese, scheint der Dichter die Abwerfung der Vorsilbe zugelassen zu haben: wir finden *'fil'd* für *defil'd, seeming* für *beseeming, lated* für *belated,* wie bei Marlowe *longing* für *belonging*, bei Beiden *plain*, *plaint* für *complain* und *complaint; danger* für *endanger; stablish* für *establish*; *'pointed* für *appointed* u. A. m.

§. 77.

Einige Stellen mögen noch einzeln behandelt werden, als von besonderem Interesse oder besonders misslich.

12. Gegen die Vulgata *conversion* kommt Mehreres zusammen. Einmal ist es ein seltener Gebrauch des Wortes, welches sonst im Sinne moralischer Umwandelung vom

Schlechten zum Guten, wie A. Y. L. 4, 3. vom Oliver, gebraucht wird. Aber es möchte darum sein, dass es hier im vageren etymologischen Sinne stände: die folgenden Worte geben eine harte, unnatürliche Aposiopese, und man vermisst eine klare Andeutung des Gegensatzes zum Vorigen. Die neue Lesart hebt beide Schwierigkeiten: *Diversion* für Zeitvertreib kommt etwas später als bei Shakspeare (bei Waller † 1697) vor, und nun ist in dem ganzen Satze Construction und deutlicher Gegensatz gegen das Vorige: Nicht Hinz und Kunz sind nun Deine Genossen; ihre Namen ignorirt man; sie zu behalten, wäre zu rücksichtsvoll und zu vertraulich. Nein! zu Deinem Zeitvertreib diene jetzt der vielgereis'te Mann, er und sein Zahnstocher *) an „meiner Gnaden" Tisch u. s. w. Und nach der schönen Schilderung des gnädigen Hörens und demüthigen Auskramens von Seiten der damals noch mehr als jetzt angestaunten und auch bezweifelten Laertiaden — Ariost:

Chi va lontan dalla sua patria, vede
Cosa da quel che già credea, lontane u. s. w.

Marlowe, Edw. II. p. 166. vol. II. ed Dyce:

Gav. *What art thou?*
Sec. Poor Man. *A traveller.*
Gav. *Let me see, thou wouldst do well*
To wait at my trencher, and tell me lies at dinner-time;
And, as I like your discoursing, I'll have you. —

kommt er auf denselben Gedanken zurück: *But this is worshipful society.* Ich halte dies für eine vortreffliche Aenderung und glaube, dass wir dabei uns auch das Recht nehmen dürfen, einen Knoten aus der sonst makellosen Bearbeitung des feinsten der Uebersetzer zu tilgen.

23. Nares, ein sehr gelehrter und vorsichtiger Kritiker, erklärte die Vulgata für offenbaren Unsinn: und wenn man meint, dass eine Erklärung, wie: zitternd bewohnen

*) Die eingekniffene Lorgnette des 16. Jahrhunderts; vielleicht wird unsre auch gegen Ende des 19. zu den Albernheiten gehören, wie der Zahnstocher am Anfange des 17. dazu gehörte: *brooch and tooth-pick, which wear not now.* A. W. 1, 1.

stehe hier für zitternd sich zu Hause verbergen *), eine Erklärung sei, so irrt man sich. Es ist eben nur eine sehr kühne Behauptung. — Aber auch Pope's Conjectur *inhibit* giebt einen schiefen Sinn, da es sich nicht um das Inhibiren eines Zweikampfes von Anderen, sondern um das Zurückhalten seiner selbst vom Zweikampfe mit einem Andern handelt. Um also diese Conjectur zu erklären, bedarf es einer neuen Behauptung, es sei *thee* für *then* zu schreiben, und man hat noch, bis man so weit geht, *me* zu schreiben, keinen schlagend richtigen Sinn. — Wenn nun der MC. das einfache Wort *exhibit*, welches der correcte Ausdruck vom Aeussern der Leidenschaften ist, und welches mitsammt seinen Derivaten Sh. nicht fremd ist, setzt, werden wir dann nicht glauben, dass hier derselbe Fall eintritt, wie bei der Lesart *run-away's* in R. Jul., dass das Auge der Kritiker und selbst der Leser auf diese Stelle seit langer Zeit zu gespannt geblickt hat, um sich mit einer so einfachen Lösung zu begnügen? Da es nichts Grosses und Merkwürdiges ist, so heisst es prosaisch. Wer ficht, obgleich bald darauf *understood relations* mehr philosophisch als poetisch gesagt ist, darum dessen Aechtheit an? wer bildet sich überhaupt ein, dass jedes Wort ein geschmücktes sein müsse? Da wären wir bald bei Lohenstein und Consorten.

24. Man kann wohl schwanken, ob man den zum allgemeinen Bilde der Taube schlagender passenden Begriff: Druck, Gewaltthat, oder den für Hamlet's Fall angemessenen eigenthümlicheren der Sünde vorzüglicher finden soll. Der letztere macht aus einem poetischen Bilde einen fast theologischen Gedanken vom moralischen Zorn. **)

*) Ich bedaure die von Henley und Boswell für die Bedeutung verweilen angeführten Stellen nicht nachsehen zu können: sie müssten sehr schlagend sein, um gegen den allgemein bezeugten Gebrauch etwas zu beweisen.

**) Auffallend ist, dass gerade im Hamlet manche Lesarten des MC. gegründetes Bedenken erregen: bei diesem Stücke fasste ich zuerst die Vermuthung, es möchte der MC. in demselben keiner Autorität gefolgt sein.

25) Ich gestehe, dass ein vager Ausdruck, wie *in position*, zumal wenn man darunter *positively* verstehen könnte (denn wenn es = bei meiner Hypothese sein sollte, könnte das *my* nicht fehlen), dem Charakter des schleichenden, unbestimmt und weitschweifig redenden Verläumders eigenthümlicher angemessen scheint, als das, obwohl ganz natürliche *suspicion*. Aber kann *in position* das heissen? kommt dies sonst als Redensart vor? Nur eine solche könnte es sein.

29. Johnson gab eine scharfsinnige Erklärung der Vulgata: Und wenn müssiges Schwatzen denn durchaus einmal nothwendig sein soll, dann werde ich auch nicht schlafen. Ob *once* nach deutscher Weise so stehen kann? Der bittre Hohn gegen die Sieger, die Cleopatra doch nicht am Selbstmord durch Verhungern und Verdursten hindern, aber wohl durch ihre eitlen Ermahnungen und Tröstungen ihr den letzten Schlaf stören können, wird stärker durch die Vulgatalesart, wenn Johnson's Auffassung möglich ist. Er selbst schien hieran zu zweifeln. Die unbefangenen älteren Hgg. erklärten die Vulgata geradezu für unverständlich. Verständlicher wäre die Bitterkeit dieser Rede bei der Lesart des MC.: Wenn leeres Geschwätz (mit Bezug und Nachdruck gesprochen, konnte man es leicht auf die Ermahnung des Proculejus: *O temperance, lady!* beziehen) dann einst hinzukommt, werde ich auch nicht schlafen, also ihr Tröster vermehrt meine Mittel zum Selbstmorde noch um ein drittes. — Es wäre eine Beleidigung gegen den Dichter, einen schalen Klammersatz aus der Zeile: *If idle talk will once be necessary* zu machen.

IV.

§. 78.

Reichlich eben so viele Aenderungen betreffen das Wortende. Viele derselben haben natürlich mit dem Sinne weniger zu schaffen, als mit der Wortform, bedürfen also weniger der Besprechung im Einzelnen. Die Verunstaltung des Wortendes kann, was Lesefehler anbelangt, in flüchtiger Ansicht, undeutlicher Schrift, oder in Abkürzung; was Hörfehler anbelangt, in rasch über die Endung wegeilendem Sprechen; endlich im Versprechen, Verschreiben und Verdrucken überhaupt ihren Grund haben.

§. 79.

A. Was zunächst die Aenderungen Eines Endbuchstabens betrifft, so besteht von den vorkommenden 20 Fällen dieser Art die Hälfte aus kleinen leicht vertauschbaren Formwörtern (Nr. 1—9. 17.), die andere Hälfte (Nr. 10—16. 18—20.) aus Begriffswörtern. Die vier zuletzt geordneten Fälle sind schon früher erwähnt.

			Vulgata.	MC.
1.	Temp.	2, 1.	*as*	*at*
2.	M. Ad.	2, 3.	*of*	*or*
3.	-	4, 1.	*the*	*thy* (P.)
4.	L. L. L.	5, 2.	*then*	*them*
5.	M. N. D.	2, 1.	*The*	*Thy*
6.	M. V.	3, 2.	*is*	*in*
7.	2 H. IV.	1, 3.	*if*	*in* (M.)
8.	-	4, 4.	*our*	*out*
9.	Tim.	1, 2.	*even*	*ever*

			Vulgata.	MC.
10.	L. L. L.	4, 1.	*fair*	*faith*
11.	-	4, 2.	*see*	*set*
12.	T. N.	5, 1.	*triplex*	*triplet* (St.)
13.	2. H. IV.	Ind.	*hole*	*hold* (Th. cett.)
14.	-	4, 1.	*rage*	*rags*
15.	Tr. Cr.	3, 3.	*Appear*	*Appeal*
16.	-	2, 7.	*beat*	*bear* (Th. cett.)
17.	[R. III.	5, 3.	*not*	*now* (qu. 1.)]
18.	[Tr. Cr.	2, 2.	*hard*	*hare* (qu.)]
19.	[-	5, 11.	*brother*	*brothel* (f. 3.)]
20.	[Macb.	1, 4.	*wine*	*wind*]
	Hieran schliessen sich:			
21.	Temp.	4, 1.	*wise*	*wife* (Mal.)
22.	A. W.	5, 3.	*blade*	*blaze*
23.	Cor.	4, 4.	*have*	*hate* (St.)

§. 80.

Bemerkungen.

Unter den ersten neun Fällen sind zwei gleichgültigere: 2 (wo im Lyrischen sich auch *of* lose mit *no mo* verbunden verstehen liesse) und 4, wo sogar die Wiederholung des *then* in Rosalinens Munde recht graziös scheint.

Die übrigen sieben sind ohne Frage ganz vortrefflich, dadurch verschwinden nicht nur die verzwickten Ausdrücke *even* (9) und *our many* (8), das entsetzlich matte *the* (3) in Claudio's heftiger Entgegnung (so wie ähnlich Nr. 5. an Kraft und Schärfe gewinnt), sondern es wird auch an drei Stellen die Construction, welche bisher ganz ruinirt war, auf's Vortrefflichste hergestellt. Dies ist von No. 1. ganz unzweifelhaft, auch bei No. 6., wo der MC. noch zugleich den Herren den Gefallen thut, eine etwas alterthümlich sächsische Conjunction zu bringen, und jetzt erst fliesst die liebliche Rede Portia's im Original so schön und ebenmässig dahin, wie in Schlegel's Uebersetzung. Am dankenswerthesten aber ist es, dass er die unglücklichen Versuche, die Vulgata in Lord Bardolph's Rede (7) zu retten, hoffentlich vernichtet hat. Alle älteren Ausleger erklärten dieselbe für

unverständlich und änderten, am allergeschicktesten und vorsichtigsten, auf Johnson's Schultern stehend, der feine Malone, der fast ganz dem MC. beistimmt: er sah mit vielem Scharfsinn schon die Verkehrtkeit des allgemeinen Gedankens *a cause on foot* ein. — Die Construction mit *if* ist mir völlig dunkel. Soll etwa *this present quality of war* als Accus. temp. genommen werden, wie *this present* (= erst eben) bisweilen vorkommt (T. N. 1, 5.)? *) Was soll dann *indeed*, das doch zur Recapitulation vortrefflich dient? Wie schön und voll ist nun die sonst verwirrte Rede! *the instant act and cause on foot* ist so tautologisch, wie Schiller's:

> Da ist es Wohlthat, keine Wahl zu haben,
> Und eine Gunst ist die Nothwendigkeit.

Solche Tautologien lieben die Poeten aller Völker und Zeiten.

Von diesen sieben vortrefflichen Tilgungen eines Endbuchstabens sah nur eine Pope, eine zweite Malone (doch nicht ganz das damit Zusammenhangende): einigen Verstand also müsste der MC. doch gehabt haben, wenn er sie alle selbstständig zu bessern wusste. Aber freilich betete er keine Folioausgabe an, noch sonst einen Fetisch, sondern erkannte mit klarem Auge und feinem Herzen, was richtig und schön war. Aber die Gelehrten sitzen und sitzen, sie trichtern und analysiren, und der Duft verfliegt, die Blume verdunstet. Corrigiren Sie mir das nicht, mein Werthester! ich habe wirklich so tautologisch geschrieben: der Duft verfliegt, die Blume verdunstet; obgleich ich mich sonst eines knappen Ausdrucks befleissige. Aber ich zweifle nicht, nach 200 Jahren kommen unsere einst lebendigen Leiber auch auf die Anatomie.

---

*) Ich bemerke hierbei, dass Macb. 1, 5. *This ignorant present* sich durch das Mass als defect verräth, und dass man dort *time* hinzusetzen sollte.

10. Man bedenke, ob es nicht ein feinerer Gedanke sei, wenn mit der „Ketzerei an der Ehrlichkeit“ auf die gewinnsüchtigen religiösen (denn *faith* ist auch Glaube) Convertiten, deren es im 16. Jahrhundert so viele gab wie der politischen im 19., ein Seitenblick geworfen wird, als wenn das *fit for these days* nur auf das gewinnsüchtige Loben der Hässlichkeit als Schönheit — warum denn? — bezogen wird. Auch in Bezug auf den ehrlichen Förster selbst, der eben seiner Naivetät wegen belohnt worden ist, dann aber sogleich durch die böse Zaubermacht des Goldes von dem Evangelium der Treue und des Glaubens abfällt, scheint es mir viel schlagender, dass ihm diess vorgeworfen wird, als dass er an dem Evangelium der Schönheit verbreche. Ueberhaupt würde so das antithetische Spiel auf's Schönste durch einen Gedanken unterbrochen, dessen allgemeinerer Bezug nur zu nahe lag. — Nachdem der Setzer eben 8mal *fair* gesetzt hatte, konnte er es wohl noch einmal für *faith* setzen, wo es nach des Dichters Absicht nicht hingehörte: oder ein Schauspieler konnte das Wortspiel damit bereichern wollen. Unverständlich konnte so kurz nach Elisabeth's Zeit die Form „*fair*“ für „*fairness*“ so wenig sein, wie uns das Wort „Schöne“ für „Schönheit“, oder irgend einem Leser Haller's das Wort „Runde“ für „Ründung.“

11. Es scheint, als wolle Nathanael gerade denselben Ausdruck zweimal brauchen.

12. Dass mit der Festhaltung des Lateinischen Ausdrucks irgend Etwas gewonnen wird, sehe ich nicht ein. Die alten Dreireime, z. B. aus Eduard II. Zeit:

Nu on is two,
Another is wo
And frend is fo. *)

waren nicht bloss eine Reimart, sondern auch ein Mass. Und das musikalische Argument von dem Tacte der Glocken von S. Bennet ist damit nicht gleich, sondern ein neues

*) Wright, *Pol. Songs.*

(viertes) Argument. Es mag sein, dass *triplex* ein technischer Ausdruck für *triple time* war: die Lexica haben das Wort nicht.

13. An dieser Aenderung Theobald's hat noch Niemand gezweifelt. *Hole* ist ein lächerlicher Ausdruck für das alte Schloss Northumberland's, *hold* = *stronghold* vortrefflich und uralt. Es schwebt mir vor, als hätte ich es schon in dem Chron. Sax. gelesen, doch verwechsle ich es vielleicht mit *geheald* = *custodia.*

14. Das unplastische und schiefe *rage* muss dem ganz correcten *rags* natürlich weichen: ein schönes Bild für manche Vorgänge der neuesten Zeit. Warum denn sahen die Kritiker dies nicht früher?

15. Leichter wird die Lesart nicht durch diese Aenderung, denn es bliebe die Schwierigkeit, den Gebrauch des allerdings in alter Zeit vieldeutigen (cf. Halliwell s. v.) Wortes in dieser ganz französischen Construction nachzuweisen. Aber, da *call* eben vorhergeht, so wäre ein feierlich selteneres Synonymon dafür sehr gut. Der Conjunctiv *Appear* ist minder passend, als der Imperativ, besonders da nicht *how*, sondern einfach *that* folgt. Dem Setzer oder Hörer musste *Appear* näher liegen.

16. Die Aenderung Theobald's ist wegen der folgenden Zeile nothwendig; der Setzer oder Schreiber, der sie noch nicht sah, dachte an das Schlagen des Taktes, da er vielleicht den selteneren Ausdruck *holding* für Refrain (*burden, foot)* missverstand.

§. 81.

B. Der Fälle, in denen der MC. Einen Endbuchstaben wegstrich, sind weniger, als derer, in welchen er einen zusetzte. Dies stimmt mit der Annahme des vorherrschenden Einflusses der Schreib- und Druckfehler, da viel leichter ein Buchstabe am Ende ausfallen, als ein falscher zugesetzt werden konnte.

I. Von jener Art sind zehn Fälle:

			Vulgata.	MC.
1.	Temp.	4, 1.	*sedg'd crowns*	*sedge-crowns*
2.	M. W.	5, 5.	*brib'd buck*	*bribe-buck* (Th.)
3.	A. Y. L.	3, 2.	*wintred garments*	*winter garments*
4.	R. III.	1, 3.	*bottled spider*	*bottle-spider*
5.	2 H. IV.	4, 4.	*purchas'd*	*purchase*
6.	T. N.	5, 1.	*beds . . . . heads*	*bed . . . . head* (mod. Edd.)
7.	R. II.	1, 1.	*reigns and spurs*	*reign and spur* (n. r.)
8.	[K. L.	1, 1.	*covers* (?)	*cover*]
9.	Cymb.	1, 1.	*King's*	*King* (Ty. Coll.)
10.	Cor.	3, 1.	*monsters*	*monster* (anc. Edd.)

II. Von dieser sechsundzwanzig Fälle:

			Vulgata.	MC.
1.	Temp.	1, 2.	*creature*	*creatures* (Th.)
2.	M. W.	1, 3.	*star*	*stars*
3.	M. f. M.	4, 1.	*dream*	*dreams* (anc. Edd.)
4.	[W. T.	1, 1.	*gift*	*gifts* (f. 1.)]
5.	[2. H. IV.	Ind.	*surmise*	*surmises* (qu. f. 1.)]
6.	K. L.	1, 1.	*word*	*words* (Edd.)
7.	[Oth.	1, 3.	*instrument*	*instruments* (qu.)]
8.	A. Cl.	3, 11.	*quality*	*qualities*
9.	Cymb.	1, 5.	*approbation*	*approbations* (anc. Edd.)]
10.	M. N. D.	5, 1.	*lion*	*lion's* (B. F.)
11.	A. W.	2, 3.	*sovereign*	*sovereign's*
12.	W. T.	1, 2.	*bounty*	*bounty's* (M.)
13.	Haml.	1, 3.	*moment*	*moment's* (anc. Edd.)
14.	Cymb.	1, 1.	*of*	*of's*
15.	M. f. M.	1, 4.	*rod*	*rod's*
16.	W. T.	4, 3.	*appear*	*appear't*
17.	[3 H. VI.	5, 7.	*renown*	*renown'd* (qu.)]
18.	Macb.	4, 2.	*know*	*know't* (H)
19.	K. L.	2, 1.	*dispatch*	*dispatch'd* (W.)
20.	[Oth.	3, 3.	*sigh . . . kiss . . . crie* . . .	*sigh'd . . kiss'd . . cried*(qu.)]
21.	T. S.	4, 5.	*on*	*one*
22.	A. Cl.	4, 9.	*for*	*'fore*
23.	C. E.	4, 2.	*an*	*any*
24.	M. f. M.	3, 2.	*trot*	*troth* (Coll.)
25.	A. Y. L.	3, 1.	*see*	*seen*
26.	Cor.	4, 7.	*lie*	*live*

§. 82.

Bemerkungen zu I.

Die eine Hälfte dieser Fälle beruht auf dem Wegstreichen eines *s*, die andere auf dem eines *d* am Ende. Die

meisten dieser Aenderungen sind von geringer Wichtigkeit, und hangen von der Entscheidung über die ganze Frage ab. Dass die Bildungsfähigkeit der Englischen Sprache, zumal unter der Hand eines Dichters, Formen wie *sedg'd crowns* und *bottled spider* — obwohl die beiden anderen etwas seltsamer sind — zulässt, ist gewiss. Das Haupt-Participium des Passivs dient in den indogermanischen Sprachen nicht nur dazu, den flüssigen Verbalbegriff auf eine Person und ein Ding zu fixiren (sind es doch ursprünglich nur angehängte Demonstrativa), sondern wird, durch eine analoge Ueberbildung, auch zum Uebertragen substantivischer Begriffe auf andere verwandt. Andrerseits konnten seltnere Composita auch den Schreiber oder Setzer verleiten, solche Participialendungen anzuflicken, da der Bindestrich in gewöhnlicher Schrift fehlt.

Ob man dem Gesang des Clown (6) einen vulgären Pluralgebrauch zutrauen will, ist noch gleichgültiger. Der nächste Plural (7) ist wenigstens nicht poetischer, als der gewähltere Singular (cf. Cor. 2, 1., wo (dem sprachlichen Charakter der späteren Stücke angemessen) die gewöhnliche Wendung *to give the reins* zu finden ist), und wir wissen nicht, warum Herr Collier ihn nicht recipirt hat. Ein Versuch, *monsters* (10) zu retten, musste an der Vorstellung von einem vielköpfigen Ungeheuer, von dem Coriolan ausgeht, scheitern: dem Setzer lag solches Schimpfwort näher. Zu *covers* (8), welches Unsinn ist, konnte derselbe durch das, wenn er nicht zu Ende las, natürlich singularisch genommene *Who* verleitet werden.

Nur zwei Aenderungen sind interessanter:

5. Es lag für den Setzer oder Schreiber, welcher die alte Bedeutung des Wortes *purchase* vielleicht nicht gleich verstand, nahe, dem *was* eine Participialform in seinem Sinne anzuschliessen, obwohl er es dadurch noch weniger verständlich machte. Denn wenn auch *purchase* als Verb vor Alters rauben heissen könnte (was nicht nachgewiesen ist), so hätte

es doch schlichter *by me* statt *in me* heissen sollen (wenn auch Constructionen dieser Art, jedoch minder unklare, vorkommen; z. B. A. W. 1, 1.: *In his bright radiance and collateral light must I be comforted)*, und zu letzterer Präposition *in* passt das poetische Substantiv vortrefflich. Dieses kommt einige Male bei Sh. vor: 1 H. IV. 2, 2., H. V. 3, 2., und scheint eine Art Euphemismus für Raub gewesen zu sein. Ich füge eine Stelle aus Marlowe hinzu: 1. Tamb. 2, 6. (ed. Dyce. I. p. 46.), wo Theridamas sagt:

I judge the purchase more important far.

Hier, wenn es nicht im allgemeinen Sinne von „Handel" steht, würde Theridamas die noch nicht besiegten Feinde schon im Voraus eine Beute nennen; was Tamburlaine selbst nachher *gain* nennt. Allein zur Einsprache des Theridamas passt der allgemeine Begriff Handel viel besser; Herr Dyce scheint sich also hier zu irren, wenn er es = *booty* nimmt. Uebrigens würde für die drei Shakspeare'schen Stellen der Begriff Erwerb genügen, ja sogar für H. V. 3, 2. besser passen, ebenso für die bei Nares citirten. Dieser hielt es für Rothwälsch. Aber die Stelle aus Spenser, wie unsre sehr ernste (2 H. IV. 4, 4.), stimmen dagegen, und es scheint, als wenn der allgemeine Begriff: Erwerb, Handel ausreichte. cf. Marl. Faust. II. p. 53.

9) Die Vulgata ist so verzweifelt, dass Johnson seiner eigenen (obwohl scharfsinnig erdachten) Rettung derselben keinen rechten Glauben beimass. Möchten doch manche heutige Kritiker das Wort dieses biedern Gelehrten beherzigen: *This passage is so difficult, that commentators may differ concerning it without animosity or shame.* — Aber Tyrwhitt's gescheidte Aenderung wird nun auf's Schönste durch den MC. unterstützt; selbst die strengsten Vertheidiger der Vulgata acceptiren sie: vgl. Delius, Shaksp. Lex. S. 271. — Denn zu *king's* ein *blood* zu ergänzen, liegt eben so fern, als es schief ist, da damit ein Gegensatz zu *courtiers*, nicht zu dem Genitiv von *courtiers* gebildet werden soll, und da

wiederum *courtiers'* als Genitiv (mit Johnson) zu fassen, den andern Gegensatz zwischen *our bloods* und *our courtiers* verderben und verwirren würde. — Dennoch, obgleich nun verständlich, bleibt der Hofton geschraubt genug, dass der Schreiber oder Setzer einen Fehler begehen konnte; warum gerade diesen, ist nicht zu sagen.

§. 83.

Bemerkungen zu II.

Die ersten 15 Fälle betreffen ein am Ende zugesetztes *s* oder *'s*, dann kommen fünf von zugesetztem *'d* oder *'t*, dann ein paar andere. Wie leicht solche Verunstaltungen des Sinnes vorkommen konnten, liegt auf der Hand, namentlich für das pluralische *s*, da die übrigen Formen so häufig im Englischen gleich sind, das Verständniss der Pluralform also sehr oft allein auf diesem Einen Endbuchstaben beruht.

Von den 9 gegebenen Pluralformen sind 8 schlagend richtig; — wir mögen daher auch *qualities* (8), welches nicht nothwendig ist, abzulehnen Bedenken tragen.

Auch die folgenden 4 sächsischen Genitive sind von unleugbarer Vortrefflichkeit. Der erste (10) hebt einen Unsinn auf, der kein Witz ist (abgesehen von der Quartolesart, die *nor else no lion's dam* zu einem blossen Zusatz um des Reimes willen macht, auch selbst für diese Parodie zu dumm), cf. Coll. Shaksp. Vol. VII. p. 179.; der zweite (11) giebt eine schöne Concinnität; der dritte (12) hebt eine gezwungene und matte Opposition auf; der letzte (13) einen ohne alle Noth verzwickten Ausdruck.

14. Natürlicher als das allgemeine Prädikat *fond of issue* (welches nur in diesem Zusammenhange nicht = sehnsüchtig darnach, Kinder zu bekommen, verstanden werden würde) ist der Rückbezug auf die gefallenen Söhne, der durch das eingeschobene Possessiv hineingebracht wird; auch ist diese Abkürzung ganz der härteren Sprache dieser späteren Stücke angemessen.

15. Die Vulgata giebt eine vollkommen unverständliche Construction, so dass die strengsten Kritiker sich entschlossen, das von Pope conjicirte *Becomes* aufzunehmen, obwohl sie recht wohl wussten, dass dieses das Metrum verderbende Wort nicht das richtige sein konnte. Nun ist das Räthsel, glaube ich, gelöst, da das *s* am Ende leicht wegfallen konnte, und der Klammersatz hat jetzt das nothwendige Verb erhalten. Kein schlechter Kritiker konnte das erfinden.

Das Aufheben der Aposiopese (16), zu welcher bei dem bedächtigen Charakter des alten Camillo gar kein Grund vorhanden ist, so wie das Aufheben einer harten Ellipse oder unpassenden Ironie (18), werden wir um so mehr ohne Bedenken annehmen, als dergleichen ausgefallene *'t* häufiger sind: z. B. Oth. 3, 3., wo die älteste Ausgabe fälschlich *leave* und *keep* für *leave't* und *keep't* in einer und derselben Zeile hat. Die Aposiopese (19) ist von Johnson durch veränderte Interpunction schön hergestellt: wenn jedoch das Particip dagestanden hätte, wäre sie Niemand eingefallen. Das Originalmanuscript müsste doch einen Gedankenstrich oder eine Lücke nach *found* haben, daher ist die Aenderung des MC. nicht kühner. Nr. 17. und 20 empfehlen sich von selbst.

21. Wie schlagend richtig! Dem Setzer oder Schreiber lag natürlich näher *Go on*, wie *turn back* statt *turn luck* u. s. w., obgleich *go on* fast Unsinn ist, da es nur in dem Sinne von *go to* = nun denn! Allons! einen Quasisinn gäbe.

22. *'fore* ist die seltenere, hier aber correctere Präposition, und war leicht mit *for* zu vertauschen, da dies auch einen, obwohl matteren Sinn gab.

23. Der Doppelsinn: „zu jeder Stunde des Tages umkehren“ und „jede Stunde des Tages umkehren,“ d. i. zurückkommen lassen, passt vortrefflich; dagegen passt die Vulgata (die überdies, wie es scheint, auf einer Aenderung der ältesten Hgg. von *the* in *a* beruht, wenn *the* nicht eine Speziallesart der f. 2. ist), = eine Stunde jeden Tag zurückgehen, nur zu dem ersten Einwurf der Adriana:

the hours come back!, während es aus dem Bilde von dem als Schuldner und Dieb verfolgten Gott der Zeit total herausfällt, und also keine witzige Lösung des Einwurfes zu Stande bringt. — Sonderbar, dass Herr Collier Nichts über die Aenderung des *a* in *the* sagt, auch dieselbe, die doch bei *any* mir nothwendig scheint, nicht mit in den neuen Text aufnimmt.

24. Das vulgäre Schimpfwort *trot*, welches wir Holsteiner sehr wohl kennen („olle Trut", „dumme Trut", entstanden aus „Traute"), das aber nie auf eine männliche Person angewandt wird, gehörte auch der alten konischen Sprache der Engländer an, doch immer mit einem Epitheton wie *old* verbunden. Vgl. Nares s. v.: Sh. T. S. 1, 2. *or an old trot with ne'er a tooth in her head;* Gam. Gurt. 2, 8. höchst possirlich: *The old trot syts groaning with alas and alas* u. s. w.; *Dial. of Craven* II. p. 219., wo ausser einer Stelle mehr für *olde trot* noch aus Cotgrave: *Vieille sempiterneuse; an everlasting hag, a tough or toothless trot* hinzukommt; Halliwell s. v., der *a beldame trot* aus dem *Affectionate Shepherd* von 1594 beibringt. Auch in Yorkshire scheint man es noch so zu brauchen. Nirgends steht es von einem Manne, denn das von Johnson herbeigezogene *honest trout* ist ein ganz anderer Witz, ungefähr wie: ein ehrlicher Häring, ein dummer Stint. Da also der Englische Gebrauch ganz mit unserm Norddeutschen zusammenfällt, so ist es doppelt unnatürlich, dass hier *Trot* absolut und in der Verdrehung auf einen Mann angewandt stehen sollte. Es verräth sich demnach als corrupt: schon Dr. Grey wollte deshalb *trot* in *to't* ändern. Wir sagen also den gelehrten Bestrebungen, dieses Alte-Weiber-Schimpfwort zu retten, mit Vergnügen Lebewohl, und acceptiren das dem losen Redner ganz angemessene Expletiv *troth*.

25) Das Particip ist viel natürlicher; dergleichen lebhafte Anfänge sind recht dramatisch. Schiller, D. Carl.

3, 10: Mich schon gesprochen also? — Ich wundre mich, dass man dies nicht längst änderte.

Für diese 56 Aenderungen, welche alle nur Einen Endbuchstaben affiziren, können wir nicht umhin, dem MC. unser Compliment zu machen.

§. 84.

C. Eine eigene Mittelklasse wird durch diejenigen Abänderungen gebildet, welche auf der leicht möglichen Verwechslung von Wörtern desselben Stammes mit verschiedenen Bildungssilben am Ende beruhn. Sie bildet die Kehrseite zu den §. 74. erwähnten 33 Fällen. Es sind folgende:

I. Umwandlung sächlicher Substantive in persönliche.

1.	L. L. L.	1, 2.	*sonnet*	*sonnet-maker*
2.	-	3, 1.	*message*	*messenger*
3.	-	5, 2.	*encounters*	*encounterers*
4.	M. Ad.	2, 3.	*orthography*	*orthographer* (Edd.)
5.	1 H. VI.	2, extr.	*advantage*	*advancer*
6.	A. W.	4, 3.	*company*	*companion*

II. Das Umgekehrte.

7.	M. N. D.	1, 1.	*companions*	*companies* (Th.)

III. Vertauschung anderer substantivischer Formen.

8.	A. Y. L.	2, 3.	*seventy*	*seventeen* (R.)
9.	T. N.	2, 5.	*Tartar*	*Tartarus*
10.	2 H. VI.	1, 3.	*master*	*mistress* (Ty. cett. fast wie o. qu.)
11.	Cor.	2, 2.	*treaty*	*treatise*
12.	-	5, 2.	*dotant*	*dotard* (anc. Edd.)
13.	Ma.	1, 2.	*quarry*	*quarrel* (J. St. Mal. Del.)
14.	-	1, 5.	*blanket*	*blankness*
15a.	K. L.	4, 6.	*treasure*	*treasury* (Edd.)
15b.	Macb.	2, 1.	*sleep*	*sleeper* (St.)

IV. Verwandlung einer Substantivform in eine Adjectivform.

16.	[M. N. D.	5, 1.	*air* (e)	*airie* (= *airy*) (qu.)]
17.	M. Ad.	4, 1.	*reverence*	*reverend*
18.	T. N.	4, 1.	*lubber*	*lubberly*
19.	Tr. Cr.	5, 4.	*sleeve*	*sleeveless*

V. Verwandlung einer Adjectivform in eine Substantivform.

20.	T. N.	3, 4.	*private*	*privacy*
21.	H. V.	5, 2.	*advantageable*	*advantage*
22.	[2 H. VI.	1, 3.	*silent*	*silence* (o. qu.])
23(a).	Tr. Cr.	4, 5.	*uttermost*	*utterance*
23(b).	K. L.	3, 2.	{*perjur'd*	*perjure* } (Coll.)
			{[*simular*	*simuler*] }

VI. Vertauschung von Adjectivformen.

a) Part. pass. für Part. act.

24.	T. G.	1, 1.	*blasting*	*blasted* (n. r.)
25.	K. J.	5, 5.	*tott'ring*	*tott'red* (n. r.)
26.	[R. J.	4, 1.	*distilling*	*distilled* (?) (Edd. qu. ?)]

b) Part. act. für Part. pass.

27.	Cor.	3, 1.	*deserved*	*deserving* (anc. Edd.)
28.	-	5, 3.	*mistaken*	*mistaking*
29.	R. J.	4, 2.	*becomed*	*becoming* (anc. Edd.)

c) Part. act. für andere Formen.

30.	L. L. L.	4, 2.	*imitary*	*imitating* (?)
31.	M. N. D.	3, 2.	*lovely*	*loving*
32.	T. S.	3, 2.	*lovely*	*loving*
33.	A. W.	3, 2.	*ravin* (?)	*ravening*

d) Part. pass. für andere Formen.

34.	A. Y. L.	2, 6.	*comfortable*	*comforted*
35.	R. III.	4, 3.	*bloody*	*blooded*
36.	[Macb.	3, 3.	*latest*	*lated* (f. 1.)]

e) Lat. part. pass. für andere Formen.

37.	A. Y. L.	1, 3.	*inseparable*	*inseparate*
38.	[3 H. VI.	5, 6.	*indigested*	*indigest* (fast wie qu.)]
39.	T. A.	2, 5.	*rosed*	*roseate.*

f) Vertauschung anderer adjectivischer Formen.

40.	M. V.	3, 2.	*unwearied*	*unwearied'st*
41.	H. V.	1, Ch.	*imaginary*	*imaginative* (?) (n. r.)
42.	[Tr. Cr.	1, 3.	*godly*	*godlike* (qu.)]
43.	[Haml.	1, 2.	*nightly*	*nightlike*]
44.	-	5, 1.	*splenetive*	*splenetic*
45.	Oth.	2, 3.	*probal* (?)	*probable*

g) Vertauschung einiger besonders stark unterschiedener adjectivischer Formen.

46.	A. W.	1, 3.	*manifest*	*manifold*
47.	T. N.	3, 1.	*shameful*	*shamefac'd*
48.	[R. III.	4, 4.	*intestine*	*intestate* (qu.)]
49.	T. A.	2, 1.	*dreadful*	*dreadless*

50.	J. C.	5, 1.	*former*	*forward*
51.	-	5, 5.	*general*	*generous*

VII. Verwandlung eines Adverb. pur. in ein Adverb. derivat.

52.	[R. II.	4, 1.	*sure*	*surely* (qu. 1.)]
53.	3 H. VI.	1, 1.	*dangerous*	*dangerously*
54.	K. L.	4, 6.	*Horrible*	*Horribly*

§. 85.

Bemerkungen.

Diese Fälle sind grösstentheils von keinem oder geringem Einfluss auf Sinn und Zusammenhang. Wir unterscheiden also drei Abtheilungen: 1) diejenigen Fälle, wo es sich lediglich um die Form handelt; 2) dienigen, wo durch die Abänderung der Form eine geringe Nuance des Sinns hervorgebracht wird; 3) diejenigen, wo der Sinn wesentlicher betheiligt ist.

1. Nr. 9. 12. 15. 20—23(a). 23(b). 24—29. 30. 33. 34. 37—39. 41—45. 52—54.

Einige dieser Aenderungen sind ganz irrelevant: 9. 34., auch 30. Andere machen den Vers etwas fliessender: 37. 38., so wie 15(a). 15(b). und 21. für den Vers nothwendig sind.

Einige durch die Aenderung hergestellte Formen sind etwas alterthümlicher: 42. 43. 23(b). 39., namentlich diese letzteren drei lateinischen Formen, von denen *roseate* auch im Verse etwas wohlklingender ist und für den Tit. Andr. eine geschickte Conjectur wäre; *perjure* und *simuler* aber, vortrefflich zu *bloody hand* passend, ohne Zweifel richtig sind; ebenso Nr. 23(a)., da *utterance* in diesem alterthümlich-normannisirenden Gebrauch gerade bei Shakspeare häufiger vorkommt. Andere derselben sind die gewöhnlicheren, und diese erregen am meisten Bedenken, da dadurch seltene Formen verdrängt werden.

Aber von denselben sind, so weit ich es mit meinen Hülfsmitteln habe erforschen können, vier ἅπαξ εἰρημένα, und zwar drei von recht bedenklicher Art. Denn während *dotant* (12) noch als eine Verdrehung oder ein Sächsischer

Vulgarismus im Munde des Sprechenden sich halten liesse, was für ein Grund hätte den Dichter zu der Form *splenetive* (44) veranlassen können, da *splenetic*, die schon classische Form (Apul. Herb. 30.), ganz eben so nahe lag? oder zu der seltsamen Verkürzung *probal* (45)? Auch *ravin* (33) ist höchst sonderbar, da es als Adjectivum purum nirgends nachgewiesen ist. Denn Macb. 4, 1., wo Nares es statt *ravin'd* schreiben wollte, ist Letzteres = *glutted with prey*, wie Steevens es erklärt, ganz analog andern participienartigen Denominativis von *ravin* = *prey* abgeleitet, und die von Steevens beigebrachte Stelle aus Beaum. u. Fl. würde höchstens ein vom Bären gebrauchtes Substantiv = Vielfrass bezeugen. Bei der grossen Masse der Druckfehler in den Stücken dieser Dramatiker möchte man statt des wunderlichen: *She was the ravin's prey* schreiben: *She was the ravener's prey* (cf. Gower bei Halliw. s. v.). In diesem aber wie in den vorhergenannten Fällen konnte die Vulgata aus undeutlich abgekürztem Wortende entstanden sein, bei *ravèning* und *probable* auch aus einem Hörfehler.

Auch *private* (20) und *silent* (22) erregen, so einzeln dastehend, eher den Verdacht, aus Druckfehlern entstanden zu sein, als absichtlich seltenere Substantive sein zu sollen, wenn auch letzteres dem *dead of night* wie *the vast of the night* nachgebildet sein könnte.

Dasselbe scheint mir von der letzten Klasse (52—54) gelten zu müssen, bei der man wohl zu bedenken hat, dass dergleichen Incorrectheiten (obwohl deren bei Aelteren wie bei Spenser Legion ist) auch dem gemeinen Manne geläufig waren und noch in vielen einzelnen Adverbien (z. B. *immediate*, *exceeding*, *excellent*, *incontinent*; *mortal cold*, Dick. Copp. 2, 255. Tauchn.; *uncommon* ib. 253.) geläufig sind, dass es also nicht wunderbar wäre, wenn Schauspieler und Abschreiber mehr davon, als der Dichter selbst, zugelassen hätten.

Nicht anders, glaube ich, dürfen wir über die Vertau-

schung der Participialien urtheilen. Da es den gelehrtesten Hgg. nicht möglich gewesen ist, die Formen *blasting in the bud, tattering colours* (dagegen *totter'd* (= *tatter'd*) ganz natürlich: Marl. Edw. II. p. 214. *This totter'd ensign of my ancestors*), *distilling liquor, deserved* und gar *becomed* als alterthümliche Incorrectheiten nachzuweisen (etwa wie *beholding* = *beholden*: M. f M. 4, 3.; M. V. 1, 3.), so werden es wohl nur Fehler sein, wie sie aus dem Verlesen, Verhören und Verschreiben damals noch zahlreicher entstehen konnten, als jetzt, obgleich solche Schreib- und Druckfehler noch überall gewöhnlich sind. Es hilft nichts, für *deserved* das deutsche verdient oder das analoge *delighted* = *delightful* (Oth. 1, 3.) anzuführen; dies Wort kommt mehrfach bei Shakspeare so vor, *deserved* bleibt wie die vier andern Participien ein ἅπαξ λεγόμενον. Auch *mistaking* (28) ist etwas correcter für die ausdrückliche Handlung gesagt, als das zuständliche *mistaken*, und *imaginative forces* (wenn wirklich der MC. so schrieb) wäre correcter als *imaginary;* schon Bacon braucht jenes Wort, welches den activen Begriff bezeichnet.

Im Ganzen also verstärken diese Aenderungen nicht sonderlich den Verdacht des willkürlichen Modernisirens von späterer Hand: fände dieses statt, so würde es sich viel durchgreifender und viel mehr principiell geregelt zeigen müssen; wie z. B. bei dem Setzer der Fol. 2., cf. Malone's Preface. Einzelne Fälle dieser Art, wie die in Kl. VII. genannten, beweisen gar Nichts: wäre dagegen solch Streben vorherrschend, so würde die Recension oder ein Theil derselben verdächtig.

Man spricht hier und da von einer Shakspeareschen, einer Sophokleischen u. s. w. Grammatik. Aber mit Ausnahme solcher Schriftsteller, die als fast einziges Beispiel der Sprachperiode ihrer Zeit dastehen, wie Dante und Homer, ist dies verkehrt. Es giebt so wenig eine Shakspearesche Grammatik, als es eine Lessingische, eine Herderische, eine Göthesche Grammatik giebt. Wenn man noch

Rhetorik sagte, das liesse sich hören. Dieser schliessen sich wohl auch ein paar Wendungen und Constructionen an, die nur der Eine Schriftsteller liebt: aber die Grammatik ist Nationaleigenthum. Jener enge Standpunkt bringt den Irrthum zu Wege, als habe Sophokles oder Shakspeare eine Menge Dinge sagen können, die sonst kein Mensch gesagt habe, während doch, was davon nicht Corruptel ist, sich meistens auch sonstwo finden muss, um so mehr, wenn wir viele gleichzeitige Sprachdenkmäler haben. Nur ein Beispiel. *More wider, most worst* soll eigenthümlich Shakspearisch sein, während eine solche erst rhetorische, dann auch volksthümlich grammatische Dittologie fast allen Sprachen und Zeiten angehört. So geht es oft den fleissigsten Specialforschern, dass sie meinen, es fände sich Dies oder Jenes nur bei ihrem Schützling.

Wie viel mehr Bedenken müssen also jene genannten Incorrectheiten erregen, welche sich in einem so voluminösen Schriftsteller wie Shakspeare nur ein einziges Mal finden, und sonst weder vor noch nach ihm aufzuspüren sind; in denen gar kein besonderer Nachdruck oder euphonischer Gewinn zu ersehen ist, und welche doch so leicht zu verschreiben waren!

§. 86.

Zur zweiten Abtheilung gehören Kl. I. II. (Nr. 1—7.) Nr. 11. 17. 18. 31. 32. 35. 36. 40.

Drei dieser Aenderungen ergeben einen rhetorischen Gewinn, wenn auch die Vulgata haltbar ist. Denn (17) voller und fliessender ist die Dreitheilung in der Betheurung des Mönchs: *my age — my reverend calling — divinity*, als wenn das *calling* allein stände, ziemlich kahl und prosaisch, scheint mir. Auch in der Zeile *Albeit they were flesh'd villains, blooded dogs* (35) ist *blooded* im Zuge der Beschreibung nicht sowohl eigenthümlicher und prägnanter, sondern auch concinner und schöner gedacht. Ganz dasselbe gilt von *un-*

weariedst(40), wo in der rühmenden Aufzählung von den Tugenden des Freundes die rhetorische Concinnität an dem vierten Prädikat die Wiederholung des superlativen Charakters ebenso wünschenswerth macht, als der Positiv *unwearied* matt und kahl oder, durch ein Zeugma (*most* aus *best* entnommen) erklärt, hart und unschön wäre.

Drei Aenderungen geben eine passendere Nuance der Bedeutung. So ist der „verspätete Wanderer" (36) offenbar der correctere Zug im Bilde; der Schreiber oder Setzer erkannte das Wort nicht sogleich in seiner Verkürzung. Auch über das passendere Beiwort *loving*, sowohl für das Liebespaar der Kirschen (31) — es wäre doch ein etwas unfeines Eigenlob der Helena, von sich und ihrer Gefährtin *lovely* zu sagen —, als für den derben Kuss des Liebhabers in Schmierstiefeln (32) — wie doppelt unnatürlich in Petruchio's eigenem Munde *lovely!* —, kann, deucht mir, kein Streit sein. Eher könnte man über eine dritte Substituirung von *loving* für *lovely* ungewiss sein: T. G. 1, 2., da *on lovely gentlemen* im Munde einer etwas koketten Zofe recht hübsch ist, wenn es nicht zum alterthümlichen Gebrauch von *loving* = edel (Marl. II, 248. 287.) gehört. Doch gehört diese Stelle, so wie eigentlich auch Nr. 18., nicht hierher. Man mag in dieser wie in Tr. Cr. *this great lubber Ajax* die Apposition festhalten, es ist vollkommen einerlei. Auch Nr. 11. könnte insofern hierher gehören, als „die freundliche Erörterung" zu dem „Gegenstande" derselben, Coriolan, besser passt, als „der freundliche (gütliche) Vertrag"; obwohl auch hierzu *theme* nicht unpassend ist. Bei Palsgrave (cf. Halliw. s. v.) ist *treatise* = *treaty* erwähnt, und wer also die Bedeutung „Vertrag" vorzieht, könnte sie hier alterthümlich als auch jener Form beigelegt annehmen.

Interessanter ist die Frage nach Kl. I. II., denn es handelt sich darum, wie weit dichterische oder witzige Kühnheit in der Uebertragung eines Sachbegriffes auf eine Person gehen könne.

Denn während eine Uebertragung solcher allgemeiner sächlicher Begriffe, welche einen persönlichen einschliessen, nicht unnatürlich ist, so dass zum Beispiel, wie θέατρον für θεαταί, die Kämpfe oder Angriffe selbst statt der Kämpfenden oder Angreifenden beritten gemacht werden (3), dass, wie es in vielen Sprachen geschieht, die Botschaft (*nuncius*) auch den Boten bezeichnen kann (2) (cf. Tyrwh. zu Chauc. C. T. 8614., und Ducange in v. Messagarius, den Ty. dort citirt); so in militärischen Ausdrücken nicht blos *foot* und *horse*, sondern auch nach der Waffengattung: *pikes*, *brown bills*, neben *bow-men* und *targeteers*, Marl. Edw. II. p. 227. Dyce), oder die Gesellschaft den Genossen (6. 7.); — so ist es ungemein gewagt, anzunehmen, dass ganz specielle und minder active Begriffe, wie Orthographie (4), Vortheil (5), und gar Sonett (1), für den Orthographen, den Beförderer und den Sonetten-Schreiber stehen sollen. Denn während ein Dichter wohl dem persönlichen Gebrauche von *message* gemäss ein Synonym so brauchen kann, wie z. B. Cor. 4, 6. *to whip your information and beat the messenger*, so kann ich mich nicht davon überzeugen, dass er den D. Armado habe sagen lassen, er wolle sich in ein Sonett verwandeln, noch den Benedict, Claudio sei zur Rechtschreibung geworden, noch dass er mit dem Verse *to make my will the advantage of my good* dem Acte einen vollständig unverständlichen Schluss habe bereiten wollen. Alle Hgg. hatten also Recht, diese Stellen als corrupt zu betrachten, und wichen nur in der letzten in Betreff der Art, sie zu bessern, von dem MC. ab. Aber so scharfsinnig Theobald's *my ill* (oder vielleicht, wie Hr. Delius es verbessert, *myne ill*) war, so würde der verzwickte Ausdruck *the advantage of my good* für *my advantage* oder *my good* doch auffallend bleiben; und selbst *my ill* bedürfte noch, wie Malone sah, der Erklärung. Was den Zusammenhang anbetrifft, so ist die Lesart des MC. schlagend passend, indem Richard Plantagenet sagt: wenn das Parlament (und der König) mir nicht zu meinem ange-

stammten Rechte verhelfen, so werde ich mir selber helfen; während die Conjectur Theobald's nur *per subsequens et ambages* dasselbe sagt. Im Grunde macht er im einen wie im andern Falle sein Uebel zu seinem Guten, auch dann, wenn, wie es nachher geschieht, er ganz gutwillig in die Erbrechte des Hauses York eingesetzt wird.'

Wir dürfen also wohl die Bemerkung anknüpfen, dass, wie ausgedehnt auch die Uebertragung sein mag, der ein poetischer Vergleich zum Grunde liegt (wie namentlich bei Liebkosungswörtern, von einfachen Uebertragungen, wie *my joy*, *my heart*, cf. *mea lux*, *corculum*, μέλημα etc., aus weiter gebildet: cf. das lange Verzeichniss A. W. 1, 1. *His humble ambition* etc. W. T. 1, 1. *He's all my exercise*, *my mirth*, *my matter* etc.; desgleichen bei Schimpfwörtern sehr häufig: *Ye shames of Rome*, M. Ad. 4, 1; *Thou pure impiety*, *impious purity* u. s. w., cf. ἐλέγχεα, τρίμμα, γέλως, πῆμα κτλ.), so die Uebertragung einer abstracteren Form auf eine concretere auf wenige Fälle beschränkt ist. Uebrigens ist bei Nr. 7. des MC. Verbesserung durch Reim und Metrum unzweifelhaft; bei Nr. 3. lag eine falsche Haplographie sehr nahe.

§. 87.

Noch sind ein Dutzend Aenderungen übrig, welche mehr den Sinn afficiren.

Davon sind 4 unumstösslich gewiss, zwei derselben durch Quartausgaben bestätigt (16. 48.), obwohl Sinn und Metrum dort, so wie die Richtigkeit des kühnen Vergleiches hier (den der Setzer nicht verstand), auch ohne solche Autorität die Aenderung geboten haben würden: die beiden andern (8. 10.) nicht minder nothwendig, obwohl es bei dieser Stelle erst Tyrwhitt's und Malone's Scharfsinn bedurfte, um die Corruptel zu erkennen: Peter's Missverständniss ist ja sonst purer Unsinn, welcher kein Witz ist. Die häufige Verwechslung von *Master* und *Mistress* beruhte auf der gemeinschaftlichen Abkürzung *M.*, wie z. B. alle alten Drucke M. V. 5, 1.

haben: cf. Coll. Ed. Vol. II. p. 554. Ganz dumm war der Kritiker nicht, der in dem Verdruckten den richtigen Zusammenhang erkannte.

13. *Quarry* (Cor. 1, 1.; Macb. 4, 3.; Haml. 5, 2.) passt hier nicht; auch angenommen, sein „verfluchtes Aas" könne hier Macdonwald's dem Tode verfallene Bande bezeichnen, so wäre gar nicht zu sehen, warum Fortuna auf seine Bande, nicht auf ihn herablächeln sollte, noch würde dieses Lächeln gegen die Bande mit der Buhlschaft gegen ihn übereinstimmen. — Wie nun sich häufig *quarrel* für *quarry* findet (= Scheibe und Steinbruch) (cf. Nares), so ist es kein Wunder, wenn auch, eine Unsicherheit über den Unterschied dieser Wörter angenommen, einmal *quarry* für *quarrel* verdruckt wäre; die übrigen Gründe cf. Not. Varior.

14. Die (Wollen)Decke der Nacht ist wenigstens nicht schöner (wenn auch plastischer), als das öde Graun der Nacht. Drayton konnte wohl sagen: „die mürrische Nacht ist in nebligen Fries gehüllt" (cf. Mortémeriados von 1596 bei Malone), denn er war eben — Drayton. Wäre *blanket* ein edlerer Ausdruck, so würde es recht hübsch sein, so wie einer der wenigen guten Dichter unserer Zeit sagt:

> Oft in den Träumen zog sich ein Vorhang
> Finster und gross in's Unendliche
> Zwischen mich und die dunkle Welt;

und Sh. selbst das unvergleichlich schöne *Spread thy close curtain*, *loveper-forming night* u. s. w. Confuse Erinnerung an solche Wendungen konnte einen geschmacklosen Schauspieler etc. verleiten, Draytonische Wucherblumen in den Garten Shakspeare's zu verpflanzen.

19. Wie viel schärfer die boshafte Bezeichnung „Aermel" und „Aermellos" ist, als die namentlich für den übermässig compressen Stil des Thersites unpassende Wiederholung (so wie das matte *t'other*), sieht jeder ein. Da das Wort *sleeveless* beidemal am Ende der Rede stand, so war es vielleicht etwas undeutlich gegen den Rand hin abgekürzt,

so dass der Setzer es für eine Wiederholung des eben vorhergehenden *sleeve* hielt.

46. Dass die Erfahrung des Arztes eine klar zu Tage liegende sei, darauf kommt nichts an, wohl aber darauf, dass sie eine vielfache, ausgebreitete sei. Schon Tieck: seiner Forschung vielfache Prüfung.

47. Die Selbstanklage der Olivia wird zwar geschwächt durch diese Aenderung, doch ist die „schamhafte List" sehr fein, zart und eigenthümlich (wie Cor. 4, 1. die edle List) gesagt, abgesehen davon, dass *shamefast* (so die alte Schreibart), so wie andre Bildungen auf *fast* und *fastnesse*, der Altenglischen Sprache angehören. Chaucer C. T. 2057. und Spenser F. Q. I., 2. 27. brauchen *shamefast* = *modest; schamefastnesse* C. T. 842., *sothfastnesse* (Wahrhaftigkeit) 17344, u. A. m.

49. In der That ziemlich gleich, nur dass das pathetischere *dreadless*, so wie das Tautologisch-Rhetorische überhaupt, diesem Stück sehr angemessen erscheint. Eben vorher *wide and spacious*.

50. Der Hör- oder Lesefehler (*m* und *w*) lag sehr nahe. Noch hat keiner bewiesen, dass man je *former* für *foremost* gebraucht habe, sondern Ritson hat nur einige Stellen aus prosaischen (wohl nicht einmal sehr correcten) Autoren herbeigeschafft, wo *my former feete* und *his former parts* für *my fore-feet* und *his fore-parts* stehen. Eben dahin scheinen die bei Halliw. aufgeführten *formerwarde*, *the vanguard (Weber)*, *formar* = *highest* (Skelton) zu führen; durch *foremost* finde ich es nirgends wiedergegeben. — Denn dass eine Comparativform bei einer Zweitheilung in Vorder- und Hinterfüsse, Vorder- und Hintertheil (gerade wie unser vorder) stehen kann, beweist noch Nichts für unsre Stelle. *Forward*, welches einen schönen Zug in der Beschreibung hinzufügt, scheint also einen Druckfehler, keinen Archaismus zu verdrängen.

51. Das Zeugma *in* zuerst causativ zu *a general honest thought* (= bewogen von), dann final zu *common good to all*

(= beabsichtigend) zu beziehen, liesse sich bei einem modernen Schriftsteller wohl annehmen. Dennoch ist die Lesart des MC. an und für sich sehr gut und etwas präciser. Auffallend ist, dass gerade im Jul. Cäsar, wie im Hamlet, mehrere Aenderungen nicht schlagend besser sind.

§. 87 b.

Hieran schliessen sich zwei Fälle, wo eine Form auf *ty* mit einer auf *ly* vertauscht ist, und ein umgekehrter:

1. Temp.	2, 1.	*verily*	. . . . .	*verity* (P. cett.)
2. M. N. D.	5, 2.	*safety*.	. . . . .	*safely* (anc. Edd.)
3. L. L. L. 3, 1. extr.		*whitly*	. . . . .	*witty*

In allen drei Vulgaten, selbst in der ersten, ist eine Corruptel vorhanden, und wenn auch die Aenderung der letzten in *whitely* im Sinne von blässlich (Gegensatz: *ruddy*) auf Rosalien passen würde, so ist das einestheils eben kein Kompliment, anderntheils kein so treffender Zug wie *witty*. Die Aenderungen des MC. sind alle drei offenbar richtig: bei Nr. 2. wäre die Auslassung des Pronominalsubjects hart und unschön; man sähe durchaus nicht ein, warum Sh. sie sich erlaubt hätte, da sie so leicht zu vermeiden war.

§. 88.

D. Hierauf ist eine bedeutende Anzahl anderer Fälle zu erwägen, in denen, nach der Annahme der neuen Recension, die Verwechslung aus der Gleichheit der Anfangsbuchstaben hervorging. Bei Wörtern von ungefähr gleicher Länge konnte leicht, sei es flüchtig geschriebenes oder flüchtig angesehenes Wortende, sei es schnelles Zusammensprechen und Verschleifen desselben, solche Fehler erzeugen. Der Körper des Wortes bleibt im Ganzen unversehrt, es sei denn bei Formwörtern mit *th* und *wh* und anderen ganz kurzen gewöhnlichen Wörtern, deren grosse Aehnlichkeit für das Auge, selbst wenn sie nicht abgekürzt waren, die Verwechslung erleichterte. Dennoch bleiben am Ende einige Fälle übrig, wo nur der Anfangsbuchstabe gleich geblieben ist.

			Vulgata.	MC.
I.	1. T. G.	5, 4.	*this*	*these*
	2. C. E.	4, 1.	*their*	*these*
	3. -	4, 3.	*then*	*thou*
	4. -	5, 1.	*there*	*they*
	5. L. L. L.	5, 2.	*the*	*these*
	6. A. Y. L.	5, 4.	*these*	*thus* (cf. §. 118.)
	7. T. N.	5, 1.	*then*	*thou*
	8. 3 H. VI.	3, 3.	*thy*	*thee*
	9. Tr. Cr.	4, 5.	*thou*	*then*
	10. A. Cl.	2, 7.	*there*	*then* (South.)
II.	1. M. V.	5, 1.	*where*	*when*
	2. [R. III.	2, 2.	*which*	*with*]
	3. H. VIII.	2, 1.	*where*	*when*
	4. Macb.	1, 3.	*whose*	*where*
	5. Oth.	2, 3.	*when*	*where*
	6. A. Cl.	4, 13.	*when*	*where* (P. cett.)
	7. [Cymb.	1, 1.	*which*	*within* (f. 1.)]
III.	1. Temp.	1, 2.	*have*	*had* (R. cett.)
	2. C. E.	5, 1.	*her* } *her*	{ *his* { *his* (M. M.)
	3. -	ib.	*are*	*all* (Coll. coni.)
	4. M. N. D.	2, 1.	*I'll*	*I'd*
	5. [M. V.	5, 1.	*from*	*for* (f. 1.?)]
	6. A. Y. L.	2, 1.	*had*	*hath*
	7. T. S.	Ind. 2.	*above*	*about*
	8. -	4, 5.	*so*	*still* (Rits.)
	9. A. W.	1, 1.	*ten*	*two* (St.)
	10. -	3, 2.	*are*	*as* (M. M.)
	11. W. T.	1, 2.	*she*	*should* (al. Corr. Coll.)
	12. 1 H. IV.	3, 1.	*you*	*yours*
	13. 2 H. VI.	3, 1.	*more*	*most*
	14. -	5, 3.	*Of*	*Old*
	15. [Tr. Cr.	3, 3.	*out*	*once* (qu.)]
	16. Macb.	3, 1.	*Let*	*Lay* (Daven. R. cett.)
	17. -	4, 1.	*O'er*	*On*
	18. Oth.	5, 1.	*Do*	*Did* (mod. Edd.)
	19. A. Cl.	1, 4.	*One*	*Our* (J. M. M.)
	20. -	5. 2.	*Are*	*And*
	21. [Cymb.	1, 1.	*he*	*his* (f. 1.)]
	22. -	1, 2.	*would'st*	*would*
	23. -	1, 7.	*Of*	*O'er*
IV.	1. Temp.	2, 2.	*dregs*	*drench*
	2. -	4, 1.	*broom*	*brown* (H.)

	3.	T. G.	3, 2.	*weed*	*wean*
	4.	M.W.	4, 4.	*say*	*see*
	5.	M. f. M.	3, 1.	*guards*	*garb*
	6.	-	ib.	*cheap*	*chief*
	7.	-	5, 1.	*trust*	*truth*
	8.	C. E.	5, 1.	*strong*	*strange*
	9.	M. Ad.	4, 1.	*frame*	*frown*
	10.	M. N. D.	1, 1.	*love*	*low* (Th.)
	11.	-	ib.	*swell'd*	*sweet* (Th.)
	12.	-	2, 1.	*rich*	*ripe*
	13.	T.S.Ind.	2. extr.	*slip*	*slide*
	14.	T. N.	1, 1.	*sound*	*south* (P.)
	15.	-	5, 1.	*thrown*	*thrust*
	16.	W. T.	1, 2.	*goal*	*good*
	17.	-	3, 3.	*weep*	*wend*
	18.	K. J.	2, 2.	*neere*	*niece*
	19.	[2 H. IV.	4, 1.	*low*	*loud* (f. 1.)]
	20.	2 H. VI.	1, 3.	*far*	*fast* (P.)
	21.	-	5, 3.	*brush*	*bruise* (W.)
	22.	Tr. Cr.	1, 2.	*will*	*wit* (R. cett.)
	23.	Cor.	3, 3.	*through*	*throng* (Th.)
	24.	-	4, 4.	*hours*	*house*
	25.	T. A.	2, 1.	*wit*	*will* (W.)
	26.	R. J.	1, 4.	*breast*	*breath*
	27.	-	5, 3.	*stand*	*stay*
	28.	Tim.	1, 1.	*gown*	*gum* (P.)
	29.	J. C.	3, 1.	*lane*	*law* (J.)
	30.	[-	4, 3.	*bait*	*bay* (f. 1.)]
	31.	[-	ib.	*bait*	*bay*] (Th. al.)
	32.	Macb.	1, 3.	*Can*	*Came* (R.)
	33.	-	1, 5.	*must*	*much*
	34.	[-	3, 4.	*signs* / *signs*	*sights* (f. 1.) / *sights* (f. 1.)]
	35.	[Haml.	1, 3.	*Cheff*	*choice* (fast wie St.)]
	36.	-	3, 4.	*set*	*send*
	37.	[K. L.	3, 4.	*sword*	*swamp*]
	38.	-	4, 7.	*made*	*main*
	39.	[Oth.	2, 3.	*else*	*elfes*] (cf. §. 20.)
	40.	A. Cl.	2, 1.	*wand*	*warm* (Johns. coni.)
	41.	[-	2, 2.	*glove*	*glow* (Edd.)
	42.	[-	4, 10.	*grave*	*great*
V.	1.	L. L. L.	5, 2.	*straying*	*strange* (M.)
	2.	M. V.	2, 1.	*burnish'd*	*burning*
	3.	R. II.	2, 3.	*despised*	*despoiling*

	4.	1 H. VI.	3, 2.	*martial*	*matchless*
	5.	R. III.	5, 2.	*wretched*	*(w)reckless*
	6.	Cor.	2, 3.	*woolvish*	*woolless*
	7.	Cymb.	2, 4.	*winking*	*winged*
VI.	1.	M. W.	1, 3.	*minute's*	*minim's*
	2.	M. f. M.	2, 1.	*winter*	*windows*
	3.	L. L. L.	1, 1.	*heaven*	*hearing*
	4.	W. T.	4, 3.	*whistle*	*whisper*
	5.	T. A.	1, 2.	*abroad*	*abroach*
	6.	Tim.	4, 3.	*idle*	*idol*
	7.	[Haml.	4, 3.	*politic*	*palated*]
	8.	[Oth.	3, 4.	*sorry*	*sudden*]
VII.	1.	Temp.	5, 1.	*sir*	*servant*
	2.	L. L. L.	5, 2.	*strains*	*strangeness*
	3.	K. J.	3, 1.	*him*	*heaven*
	4.	[2 H. IV.	2, 1.	*tuck*	*tickle* (qu.)]
	5.	[R. J.	1, 2.	*made*	*married* (qu. 1.)]
	6.	-	2, 4.	*weak*	*wicked* (Schl.)
	7.	[Haml.	3, 4.	*breath*	*brother* (qu.)]
	8.	[Oth.	1, 3.	*brain*	*balance* (qu.)]
	9.	M. V.	2, 7.	*timber*	*tombs* (J. cett.)
	10.	Haml.	2, 2.	*sallets*	*salt* (P.)
	11.	-	5, 1.	*Yaughan*	*yon'*
VIII.	1.	T. G.	3, 2.	*some*	*sure*
	2.	M. W.	2, 2.	*soul*	*suit*
	3.	T. N.	1, 3.	*dam'd*	*dun*
	4.	2 H. VI.	1, 4.	*False*	*Foul*(e)
	5.	Cor.	3, 2.	*sir*(ter)	*son*(ter)
	6.	-	5, 5.	*end*	*ear*
	7.	Macb.	1, 4.	*mine*	*more*
	8.	-	3, 1.	*shine*	*shewe*
	9.	K. J.	3, 3.	*tune*	*time* (P.)
	10.	[3 H. VI.	5, 6.	*time*	*tune* (qu.)]
	11.	Macb.	4, 3.	*time*	*tune* (R.)
IX.	1.	T. S.	4, 2.	*angel*	*ambler*
	2.	[1 H. IV.	3, 2.	*promise*	*perform* (f. 1.)]
	3.	[2 H. IV.	1, 1.	*able*	*armed* (qu.)]
	4.	H. V.	2, 4.	*mountain*	*mighty*
	5.	1 H. VI.	3, 1.	*humble*	*honour'd*
	6.	[R. III.	2, 2.	*London* (bis)	*Ludlow* (bis) (qu.)]
	7.	M. N. D.	1, 1.	*merit*	*men*
	8.	Haml.	2, 2.	*sallets.*	*salt* (P.)

§. 89.

Von diesen Klassen wird, die letzteren zum grössten Theil und einige Fälle in Kl. III. und IV. ausgenommen, Jedermann einräumen, dass die Annahme solcher Corruptelen kein Wagniss ist.

Kl. I. umfasst die kleinen mit *th* anfangenden Formwörter.

Kl. II. dieselben mit *wh*, entsprechend den Verwechselungen der mit *qu* und *π* anfangenden Formwörter in classischen Manuscripten.

Kl. III. begreift die übrigen kleinen Wörter mit gleichem Anfangsbuchstaben. Die verhätnissmässig grosse Anzahl dieser Fälle im Anfang der Verszeile deutet eher auf rasches Ueberhineilen des Sprechens, als auf Versehen des Auges.

Kl. IV. enthält die vermuthlich durch Verkennen des Wortendes entstandenen Fehler in einsilbigen Wörtern. Einige (Nr. 9. 20. 32. 33. 36.) könnte man auch zu Kl. III. zählen. Manche darunter können auch Hörfehler sein, namentlich 3. 4. 9. 13. 24. 26. (6. wohl kaum) 32. 34. 36. 38. 42. Je voller und gedehnter der Vokal gesprochen wurde, desto eher verhallte die consonantische Endung, besonders wenn diese Zungen- und Nasallaute enthielt. — In Nr. 2. 8. 28. könnte die Aehnlichkeit von *w* und *m* zu dem Druckfehler mitgewirkt haben.

Kl. V. enthält diejenigen Aenderungen in mehrsilbigen Adjectiven, welche wesentlich auf Verkennung der Endsilbe beruhen. Nr. 1. steht (im Gegensatz gegen Kl. VII.) ganz allein. Nr. 2. und 3. lehnen sich an §. 84. VI. b., Nr. 4. 5. 6. an ib. VI. g., Nr. 7. an ib. VI. a. an.

Kl. VI. Dieselbe Art in andern mehrsilbigen Wörtern. Nr. 1. 6. 7. 8. (besonders auch dieser letzte Fall) scheinen Hörfehler.

Kl. VII. umfasst die Aenderungen von einem einsilbigen zu einem mehrsilbigen Worte, bei gleichem Anfange. Das

Verschlucken der Endung oder Verschleifen der Mitte (2. 4.) konnte (mit Ausnahme von Nr. 7.) diese Fehler auch zu Hörfehlern machen.

Kl. VIII. Schwieriger erklärbare Druckfehler in einsilbigen Wörtern, mit Ausnahme der 3 letzten Fälle.

Kl. IX. Druckfehler in mehrsilbigen Wörtern, deren Entstehung schwieriger nachzuweisen wäre, wenn nicht andere Gründe hinzukämen. Denn wir haben hier solche Fälle, die sich aus falscher Dittographie oder Verkennung eines seltneren Wortes (1. 6.) erklären lassen.

Wäre es also dem MC. geglückt, selbst diese 120 Stellen durch seine Aenderungen zu emendiren, so würde wohl kaum ein Dutzend darunter sich zusammenbringen lassen, in denen er nicht von richtigen diplomatischen Grundsätzen ausgegangen wäre.

§. 90.

Bemerkungen zu Kl. I.

Bei Nr. 2. ist die Vulgata Unsinn, das nachdrücklich drohende *these* gut. Unerträglich matt ist *then* (3), wofür man indess auch mit Herrn Dyce *thee* lesen könnte (doch steht *avoid* auch allein wie *apage*: 2 H. VI. 1, 4.); *to the manner of the days* (5) ist unnatürlich, da es sonst *the day* heissen müsste, während der Plural durch den Reim feststeht; *thou* (9) ist ungemein überflüssig.

Auch bei Nr. 1. giebt der MC. eine fliessendere, concinnere Construction, als durch die Apposition; bei Nr. 7. ist die Auslassung des Subjects zwar möglich, aber ungraziös; bei Nr. 8. die Construction mit *thee* correcter; ebenso bei 10., wo *there* sehr conversationell lauten würde (wie unser da (= dann) ist Alles dein); auch bei Nr. 4., obwohl die an sich müssige Wiederholung des *there* etwas Gefälliges hat. Nr. 6. gehört der Lyrik an, und überdies zu den combinirten Änderungen.

Bemerkungen zu Kl. II.

Man wird sehen, dass bei Nr. 1. und 3. die temporale Conjunction eben so sehr die correctere ist, als bei Nr. 5. und 6. die locale; nur bei Nr. 6. ist diese unumgänglich nothwendig (Cleopatra sagt: Stirb in meinen Armen), und es ist ein schöner Beweis von Ehrlichkeit, dass Herr Collier seine überkünstliche Vertheidigung der Vulgata (Vol. VIII. p. 112.) nun offen zurücknimmt. So pflegte es G. Hermann auch zu machen.

Die Lesart der F. 2. Nr. 7. ist Unsinn, dagegen die Vulgata Nr. 4. eben so gut, als die Aenderung. Ueber Nr. 2. cf. §. 21.

Bemerkungen zu Kl. III.

1. Da das Verlassen der Ratten einen vorhergehenden Umstand in der Erzählung bildet, so passt das Praesens historicum, welches gleich *(hoist)* folgt, hier nicht.

2. Schon Monck Mason wollte das erste *her* in *his* ändern. Denn der Ausdruck *urging* passt nicht von der Aebtissin, und mit der Annahme dieser Aenderung ist aller Streit gehoben. Der Herzog combinirt die einzelnen Umstände, also passt die Constructionslosigkeit und der nach einer Pause erfolgende Ausspruch *These are* — sehr gut.

3. Den Solöcismus *are arose* wird man gern entbehren; auch ist das Imperfect an sich poetischer und correcter als das Perfect. — Hörfehler? —

4. Puck antwortet: ich könnte ja in 40 Minuten rund um die Erde kreisen, also viel mehr als das, das Unmögliche möglich machen. cf. Steevens. Doch auch *I'll* könnte lebhaft für *I'd* gesagt sein. — Hörfehler? —

5. Nothwendig. Der Wiederabdruck der F. 1. giebt *for*.

6. Natürlicher ist das Präsens; doch ginge es an so zu verstehen, dass der Strom schon vor der Zugabe durch den sterbenden Hirsch zuviel hatte. — Hörfehler? —

7. *And more* wäre bei der Lesart *above* unerträglich, selbst in dem Munde dieses Sprechenden.

8. Sehr hübsch: das zweite *so* ist eine falsche Dittographie.

9. Nur eine höchst raffinirte Schmutzerei, die dazu noch sehr unverständlich wäre, könnte die Vulgata retten. Zahlen sind häufig verdruckt. Ein schneller Profit in kurzer Zeit passt besser, als ein langsamer.

§. 91.

10. Die Auslassung des Relativs im Nominativ ist hier sehr hart, und man irrt sich, wenn man meint, diese habe bei den alten Schriftstellern keine Gränze gehabt, oder gehöre diesen allein an. Solche Auslassungen, wo eine Heraussetzung des Subjectnominativs wie im Französischen mit *c'est, c'était* (das arabische Mubtedâ) stattfindet, wie T. N. 5, 1. *It was she first told me thou wast mad,* oder A. Cl. 2, 7. *I am the man will give thee all the world;* Cymb. 1, 6. *We had very many there could behold the sun with as firm an eye as he;* ib. 5, 3. *I tell thee, fellow, there are none want eyes to direct them;* A. W. 1, 2. *What's he comes here?*, sind verständlich, und finden sich, so wie sie in bestimmten Wendungen uraltdeutsch und auch Angelsächsisch (Rask §. 388.: *þá wäes sum consul Boethius wäes háten,* und später Layamon: *Bladud hafde enne sune, Leir was ihaten;* sowie dicht vor Rob. v. Glost. (1250) *of one meidan. was hoten Maregrete* (Sant. Marg. l. 4.); vgl. Ludwigslied: *Jh weiss ein Kunig, heisset her Hludwig;* Physiol. init. Sec. XII.: *Darnach ist ein tier heizit panthera)* sind, nicht nur bei alten Englischen Schriftstellern (Chauc. C. T. 14905.: *whereas J saw a beste Was like an hound),* sondern noch bei den allermodernsten: Dickens, Copperf. 3, 244. ed. Tauchn.: *Here is Daisy, too, loves music from his soul;* James, Darnley p. 73. ed. Lips.: *It was you stole my riding whip;* Thackeray, Pendennis 1., 190. ed. Tauchn.: *It was I made her;* ib. 216.: *A large sum of money,*

the exact amount of which there were several people in Clavering could testify; ib. 302.: *There is nobody there will love him half so much as you do;* sehr häufig bei den Komikern in der Umgangssprache, wie bei Sheridan, nach *it is, there is, there are* u. dgl. — Demnach dürften obige Beispiele aus Shakspeare alle als gewöhnlich und dem Geiste der Sprache überhaupt gemäss angesehen werden, und es liessen sich noch viele Fälle dazu fügen: K. J. 3, 3.: *within this wall of flesh There is a soul counts thee her creditor.* A. W. 2, 1.: *it was this very sword entrenched it (the cicatrice)*; Haml. 4, 7.: *There is a willow grows aslant the brook;* Rich. II. 3, 3.: *There lies two kinsmen, digg'd their graves with weeping eyes;* ib. 5, 4.: *Have I no friend will rid me of this living foe?* *) Daher war Hanmer's Conjectur *There's something hints* (A. W. I, 3.) geschickt. — Aber allerdings geht der alte Gebrauch etwas weiter, immer aber davon aus, dass im Vorhergehenden ein schwacher oder allgemeiner, der Ergänzung bedürftiger Begriff vorkommt, wie alle, viele, einer, der, so dass ein Relativsatz danach erwartet werden muss, denn nur dann ist die Auslassung des Nominativs verständlich. So schon oben Cymb. 1, 6.: *very many*; Rich. II. 4, 2.: *God keep all vows unbroke are made to thee; I have words to speak will strike thee dumb; I will lay a plot shall show us all a merry day;* Ben Jonson: *Sh. many times fell into those things could not escape laughter*, bei Coll. Vol. VII, p. 45. Marlowe: *Yet have we friends ... would cast up caps* etc., Edw. II. p. 241; — *Reward for them can bring in Mortimer*, ib. p. 244. cf. 1 Tamb. p. 17. 94. Jew p. 332.; Kühneres (und Dunkleres) bei Spenser: cf. Ths. Warton, *Observ. on the F. Qu.* I. p. 313 f. Selbst noch in losem Conversationston: Dickens, Copp. 3, 404.: *We had now seen all there was to see.*

Demnach liesse sich *If thou engrossest all the griefs are thine* nicht wohl halten, da das *which are thine* durchaus nicht im

*) Vgl. Marlowe 2 Tamb. p. 184; *Jew of M.* p. 247; Edw. II. p. 231. u. öfter.

Vorhergehenden als nothwendig gefordert erscheint, vielmehr einen ziemlich unwesentlichen, lose nachhinkenden Zusatz gäbe, während doch der ganze Sinn jener Auslassung der ist, dass der Relativsatz die Hauptsache der Aussage enthält, also das logisch-rhetorische Uebergewicht über den nur vorbereitenden Hauptsatz hat, und nur grammatisch betrachtet die untergeordnete Stelle einnimmt.

Fehlerhafte (d. h. unverständliche) Auslassungen dieser Art giebt es auch in Masse, selbst bei guten Schriftstellern: aber warum diese ohne Noth dem Schriftsteller aufbürden?

Ich habe mir diesen kleinen Excurs erlaubt, weil ich bei den Grammatikern keine befriedigende Auskunft gefunden habe. Eine Andeutung findet sich bei Cobbet. Was aber, wenn auch in beschränkterer Anwendung, von je her im Geiste der Sprache lag, und sich bis heute im Conversationstone erhalten hat, kann nicht als fehlerhaft gelten. Die Sprache ist, wie die Natur überhaupt, sparsam, und begnügt sich in manchen Fällen mit dem symbolisch andeutenden Mittel der Stellung und Anrückung, statt des deutlicheren syntaktischen Formwortes.

§. 92.

11. Herrn Collier's frühere Vermuthung bestätigt sich; *she* wäre eine unangenehme (ich will nicht sagen unverständliche) Wiederholung nach *lady*, wie nur die losere Sprechweise sie gestattet, auch im Deutschen. Im MS. stand vermuthlich *shd* oder *sho.*

12. Die Wiederholung des *not yours* ist für den hitzigen Redner am natürlichsten; möglicherweise gerade wegen der Wiederholung das zweite Mal im MS. nicht voll ausgeschrieben. Im Uebrigen ist die Herstellung des Rhythmus nicht ganz evident, obwohl *as I live* sich als Anapäst nehmen lässt.

13. Dass der Comparativ *more* = *most* stehen könnte (wie in klassischen Sprachen z. B. *serius, ocius*) mit Ergänzung von *than the rest, than any body else,* ist hier doppelt unwahrscheinlich, nachdem eben eine so starke Versicherung wie

die Suffolk's: *no man alive so fain as I* vorherging, auf welche jeder Hörer doch *more* beziehen müsste, ohne dass es einen Sinn gäbe.

14. Sehr hübsch und kräftig, und übereinstimmend mit der entsprechenden Stelle in dem alten Stücke:

But did you see old Salisbury, since we
With bloody minds did buckle with the foe?
I would not for the loss of this right hand
That aught but well betid(e) that good old man.
(Nach Malone's Anführung.)

Shaksp. verwarf daraus *that good old man* als matte und triviale Wendung; doch wir sähen nicht ein, warum er das cavaliermässig vertrauliche *Old Salisbury*, welches sehr hübsch ist, verbannt und statt dessen eine matte Anaphora gesetzt haben sollte.

15. Die Vergangenheit erfordert eine deutliche Bezeichnung, da Gegenwart und Zukunft folgen; auch ist das absolute *went* prägnanter, wie *The rumour goes = goes abroad.*

16. Das Seltsame der Vulgata lag in der unerhörten Construction des *command* mit *upon.* Steevens vertheidigte vermuthlich einen Druckfehler durch den andern, wenn er A. Y. L. 2, 7. *And take upon command what help we have* anführte, obgleich auch bei dieser Vulgata nicht im Entferntesten zu begreifen ist, wie eine seltsame Construction des *upon* mit *take* (= *at*) eine noch seltsamere, aber ganz andere, mit dem Verbum *command* erklären solle.

17. Ziemlich gleichgültig. Ein Schloss kann eben so gut als über dem Kopf des Bewohners einstürzend, als auf dessen Kopf hinstürzend gedacht werden. Jene Vorstellung möchte noch ein wenig poetischer sein.

18. Nothwendig; entstanden aus der Abkürzung *Dd?*

19. *One* wäre eine Grobheit gegen Lepidus, die ganz unpassend ist. cf. Monck Mason's Note.

20. Bittrer und dem kühnen Charakter der Cleopatra individueller angemessen wird der Gedanke allerdings durch die Aenderung: wenn wir fallen, so büssen wir mit unserem

Namen für fremde Schuld, und um uns **deshalb** (d. h. wegen der Schuld Andrer) bemitleiden zu lassen. Vielleicht irre ich mich aber, so viel hinter der Aenderung zu suchen, die man auch wie die Vulgata, im Einklange mit dem eben Gesagten *Thou wouldst have mercy on me,* verstehen kann.

21. Nothwendig.

22. Die Auslassung liesse sich nach dem §. 91. Erörterten wohl vertheidigen, konnte aber immer dem Schreiber nicht gleich klar sein, so dass er *wouldst* zu emendiren für gut fand. Cymbeline's Erwiderung wird dadurch etwas fliessender, obwohl die Entgegnung Imogen's *I rather added* zu der Vulgata besser passt; man sollte denken, sie hätte sonst *he* entgegnen müssen.

23. Die bombastische Lobpreisung des Himmelsgewölbes in zwei neben einander stehenden Vergleichen passt für den Ton des falschen Jachimo vortrefflich, während die **reichen** Güter der Erde (also indirect die vorgeblichen fremden Buhlerinnen des Leonatus) zu loben, geradezu gegen seine Absicht ist. Wie viel mehr sah also **Warburton**, als seine Nachfolger! Uebrigens ist *o'er* bei *cope* nur etwas plastischer als *of,* nicht nothwendig.

§. 93.
Bemerkungen zu Kl. IV.

α. Nur in 3—4 Stellen unterstützte den MC. vielleicht eine Bekanntschaft mit der F. 1., — Nr. 19. 30. 34., so wie in Etwas Nr. 41. Alle übrigen 38 Aenderungen gehören ihm an.

β. Aber in 14 dieser Aenderungen stimmt er mit den besten Herausgebern älterer Zeit überein, was, wenn es nicht vielmehr ehrenvoll für diese ist, immerhin für den Geschmack und den Scharfsinn des MC. ein günstiges Vorurtheil erwecken mag. Diese Aenderungen sind ohne Ausnahme vortrefflich.

Denn die Antithese erfordert *low* (10), wie *glow* (41); der

Reim *sweet* (11); der Sinn unweigerlich *wit* (22), *throng* (23), *law* (29), *Came* (32); in diesen Stellen ist die Vulgata Unsinn. Wäre der MC. ein unvorsichtiger Neuerer gewesen, wie hätte er das dicht dabei stehende *as thick as tale*, das nur einer sehr alterthümlichen (sonst nicht bekannten (cf. Halliw. s. v.), vielleicht damals volksthümlichen) Wendung angehören kann, nicht in *hail* umändern sollen? — Die Prägnanz der Eristik fordert die Wiederholung, sei es des *bay* oder des *bait* (31); — und da ist es natürlich, dass der erste Ausdruck ganz eigentlich (also *bay*), der zweite, in scharfer Entgegnung, der übertragene ist; und wenn *bait* so häufig wäre wie Sand am Meer, so würde dies nur für die Leichtigkeit des üblen, eine gewöhnlichere, stumpfere Wendung substituirenden Schreib- oder Druckfehlers zeugen. Im folgenden *to hedge in* kommt ein neues Bild. Die Correctheit des Bildes erfordert *south* (14), ebenso wie *gum* (28); ein wahrer Freund des Dichters muss wünschen, dass sich nie Commentatoren so weit durch die Vulgata hätten verleiten lassen, dass sie ihm „einen auf ein Veilchenbeet hingehauchten Ton“ (als Vergleich), oder seinem noch so gezierten Poetaster „den nützlichen Flausrock der Poesie“ zugetraut hätten, Beides verwirrt und unverständlich.

Auch die gelehrten Bemühungen, die „Ginsterhaine“ (2) zu vertheidigen oder in „Birkenhaine“ zu verwandeln, damit in ihrem Schatten der „verstossene Jüngling, liebebleich“ sein Leid klagen könne — cf. Halliwell; Nares —, werden uns nie überzeugen, dass sie in der lieblichen Beschreibung poetischer seien, als das kräftige Epitheton ornans *brown*, was sehr leicht so zu verlesen war. Und dass 300 Sarazenen sich auf einem Blachfelde (*brom feld*) unter dem Haidekraut verstecken können (cf. *Gy of Warwike* p. 292. bei Hall. l. c.), ist etwas ganz Anderes, als dass ein träumerischer Jüngling im Schatten des Haidekrautes wandelnd gedacht wird; dass *grove* auch für eine Menge von niedrigerem Gesträuch, *macchia*, gebraucht werden könne, ist zwar mit der

Grundbedeutung, die Gewölbe, Laubengang (*gräf*, = *stylus* Aelfr. gl. 8. *lucus* 89, 138. cf. Ettmüll. Lex. Angl. Sax. p. 439.), also (wie Grube) = Grab *(tumulus)* gewesen zu sein scheint, nicht im Einklang. Oder es müsste das Wort zu *grôvan* (Deutsch: *grüen* = *to grow*) = *crescere, virere* (ib. p. 446) gehören, wozu dann die Bedeutung: „Lustwald, im Grünen sein, in's Grüne gehen" vortrefflich passte. Der Orts-Name „Ginstergrube" oder „Haidegrün" würde für den „Schatten" nichts beweisen; und selbst wenn dieser ursprünglich als Ginsterhain gedacht wäre, so wäre darum der Schatten desselben bei Shakspeare doch viel auffallender, als unser „im Schatten der Gebüsche".

Die Correctheit des Ausdrucks verlangt *fast* (20) (denn *far* könnte grade das Gegentheil heissen: sie wird noch lange genug zu galloppiren haben bis zu ihrem Untergange; es bedarf aber, da *to her destruction* schon das räumliche Ziel angiebt, einer zeitlichen Bestimmung); *will* (25); auch *bruise* (21). Denn Tim. 4, 3. steht *brush* ganz vortrefflich mit dem ganzen Vergleiche des fegenden winterlichen Sturmes in Zusammenhang, und würde nur sehr gesucht das abrupte *brush of time* erklären, welches ohne diese Note Jedem unverständlich bleiben müsste. Wenn Schiller sagt: „wie Einen der rauhe Kriegesbesen fegt und schüttelt von Ort zu Ort", so versteht das Jeder; aber ein einzelner Ausdruck, wie hier von

Dem Winterlöwen, der vor Wuth vergisst
Verjährte Lähmung und — Saturni Besen,

bedarf eines Scholiasten.

Wie quälten sich die Ausleger mit der Lesart *chief* (35)! Selbst Herr Collier kam, indem er zu *of a most select and generous* aus dem Vorigen *rank and station* ergänzte, zu einer Erklärung, die unbegreiflich ist und der er selbst mit Recht misstraute. Aber auch Malone's gelehrter Versuch misslang, da zu dem bei Bacon *(wits of chief* = *wits of note)* stehenden passivischen Begriffe (Bedeutung, Ansehn) die Epitheta *select and generous* nicht passten. Das Erste, das

hier fast alle gescheidten Emendatoren thaten, war, dass sie den Alexandriner aufhoben. Der MC. that dies nicht, so nahe es lag, und gab eine höchst einfache, schlagende Lösung des Räthsels. Hatte dieser Kritiker nicht einige Vorsicht? einiges Glück? einigen Verstand? — Denn Malone und Steevens kamen, Jeder in seiner Art, nahe, aber keiner traf den Nagel auf den Kopf. Wenn *choice* fälschlich mit langem *s* geschrieben war, so war der Druckfehler *chiefe* um so eher möglich.

§. 94.

γ. Aber auch von den noch nicht nach dem MC. zum zweiten Male erfundenen Emendationen sind viele schlagend richtig.

Sword (37) ist zu grosser Unsinn; *else* (39) zu matt: cf. §. 20.

5. Zu dem §. 42. Gesagten füge ich noch, dass *guards* für den Schreiber auf *princely* folgte, wie die Thräne auf die herbe Zwiebel, und dass alle schiefen *(privy)*, undiplomatischen *(saintly)*, unmetrischen *(precise)* Substitutionen schlechter sind, als das schon von dem geschmackvollen Warburton vorgeschlagene *priestly*. Wer ferner hat je davon gehört, dass man sich in einen Saum oder Besatz (dies war die nothgedrungene Erklärung von *guards*) kleiden *(invest)* oder damit bedecken *(cover)* kann? Wie correct, wie einfach und schön diese Aenderung!

17. Die Traumerscheinung will doch dem Antigonus nicht rathen, dass er sich in eine Ecke von Böhmen hinsetzen soll zu weinen? sondern sie fordert ihn auf dort hinzugehen und das Kind dort hinzulegen. War das eine moderne oder ungeschickt modernisirende Hand, die dem mithin sehr ungehörigen *weep* die alterthümliche Form *wend* (= Geh) substituirte?

33. *Must* ist Unsinn; denn den Relativsatz mit *where* zum Vorigen hinzuzuconstruiren, würde den Zusammenhang

der ganzen naturhistorischen Beobachtung zerstören. Banquo beantwortet ja Duncan's Bemerkung, und begründet sein Beistimmen durch die erwähnte Betrachtung. Ob man mit Rowe *most*, oder mit dem MC. *much* lesen will, ist total einerlei.

36. *My made intent* ist so trivial und matt, dass es für jeden Dichter unmöglich wäre. Schon Warburton sah dies ein, und schlug *laid* vor. Die Hauptabsicht Kent's war, sich der Cordelia zu offenbaren; diese ist nun dadurch erfüllt, dass Cordelia ihn schon kennt.

§. 95.

δ. Ausser diesen schlagendsten Stellen sind die Aenderungen meistens von der Art, dass sie einen correcteren Begriff substituiren:

1. Der Begriff *Dregs* ist zu passiv, ein activerer wie *drench* ist hübscher.

3. *Weed* ist gezwungen und würde, wenn es nicht in diesem Zusammenhange (etwa von der Metapher „ihre Liebe wurzelt in Valentin" aus weiter gebildet) allenfalls verständlich wäre, gerade das Gegentheil: ihre Liebe (d. i. die Liebe zu ihr) aus Valentin austilgen — bedeuten; *wean* gerade recht, und ein sehr hübsches Bild: ihre Liebe hat Nahrung und Leben nur vom Valentin gesogen, und ist schwer davon zu entwöhnen.

4. *Say* hat keinen Bezug auf das Vorige. Evans argumentirt nur mit dem *you see.* Könnte Jenes absichtliche Verdrehung sein?

7. *On my trust,* auf mein anvertrautes Pfand (Amt — Amtsehre?), ist zu geschraubt. *On my truth,* wie *by my truth, on my honour, upon my word,* gut und einfach.

8. *Strong escape* geschraubt, etwa statt *violent escape; strange* durchaus einfach und schön.

18. *Niece*, das gerade richtige eigenthümlichere Wort, bedarf keiner Empfehlung.

24. Concinner für die Aufzählung ist *house,* während man bei der Lesart *hours* hätte erwarten sollen: *hours of sleep, of*

meal, of exercise. Der Hörfehler lag sehr nahe. Kurz darauf folgt wieder *hour.* Man möchte einwenden, dass *whose house* minder gut klingt, und dass das Theilen der Stunden (schon bei alten Dichtern) an sich poetisch sei. Dennoch gilt mir die rhetorische Concinnität höher als diese Gründe.

27. Das Allein bleiben, da Paris eben fortgeht, ist correcter, als das Alleinstehen.

36. Ebenso hier das Schicken; *set to* wäre nur in dem Sinne von *set at* (= hetzen) verständlich.

ε. Die Wahl der Synonyma 12. 13. 15. mag gleichgültig ercheinen; doch wäre es bei Nr. 12. nicht sonderlich geschickt, wenn der Dichter einige Zeilen darauf dieselbe Wendung *rich with* gebraucht hätte; bei Nr. 15. ist die wörtliche Uebereinstimmung mit dem Briefe der Maria wünschenswerth. Der Knittelvers Nr. 13. ist an sich am Ende der *Induction* nicht unpassend.

§. 96.

ζ. Sechs Aenderungen erregen einiges Bedenken:

6. Die Vulgata heisst: die Güte, die wohlfeil ist mit der Schönheit (d. i. wer zu gutwillig den Liebesgenuss gewährt), macht die Schönheit kurz an Güte (d. i. raubt der Schönheit ihre Dauerhaftigkeit); die Aenderung: die Güte, die hauptsächlich in Schönheit besteht, macht die Schönheit kurz an Güte, d. h. der Werth, der wesentlich auf Schönheit begründet ist, macht, dass die Schönheit nur kurze Zeit Besitzerin dieses Werthes ist, d. i. vergeht rasch. So gewinnt der Gleichklang (*chief — brief*) des pointirten Wortspiels, und der Gegensatz, der bei der Vulgata zwischen *goodness* und *grace* ist, liegt nun zwischen *beauty* und *grace*: Nicht (irdische) Schönheit, die vergängliche, sondern Huld (des Himmels), die ewige, leuchtet ihr aus den Augen; die „Anmuth“ der Züge ist der Spiegel der „Gnade bei Gott“; das liegt bei dem doppelsinnigen „*grace*“ in der Seele des Redenden.

9. Freilich hat noch kein Ausleger bewiesen, dass „der Rahmen“ oder „die Form“ der Natur für das Wirken, Schaf-

fen der Natur, oder „die Einrichtung“, wie *framation* in Northumberland (cf. Hall.), stehen könne. Denn die von Steevens angeführten Stellen aus Holinshed, Daniel u. A. beweisen gar Nichts, da *to set in frame*, *to bring to frame* (d. i. *into frame* = *in good order)* sich wohl aus dem Grundbegriffe „Fórm“, „Fassung“ ableiten lassen, und immer muss man sich auf die kurz darauf (in M. Ad.) folgende Stelle *frame of villainies* stützen. An beiden nun ist, nach des MC. Angabe, ein Druckfehler. Aber wir lassen dahingestellt, ob er Recht hat, ob nicht *nature's frame* die „Fassung“, „Beschränkung“, „Ordnung“ heissen könne. Uebrigens ist der in *frown* liegende Gedanke an das neidische, stirnrunzelnde Versagen der Gottheit ein sehr schöner; das mürrische Versagen des angesprochenen Geizigen liegt zu Grunde.

16. Die Aenderung scheint den aus dem Vergleich vom Wettrennen entnommenen Ausdruck *goal* zu verwischen, um einen nüchtern-prosaischen an die Stelle zu setzen. Zwar ist *heat* als Verb = *to run a heat or race* ein ἅπαξ λεγόμενον. Aber seltsam wäre, dass der Ausdruck *to the goal* gar nicht mehr in Beziehung auf diesen Vergleich stände, sondern abbrechen sollte. Dies fühlte Warburton sehr richtig, weshalb er es in Verbindung mit dem Vorigen nahm = „und wär' es auch nur so viel (Zwischenraum), um an das Ziel zu gelangen“, was freilich ziemlich lakonisch ausgedrückt, aber künstlerisch genommen besser wäre, als jene Verwirrung. Ich glaube, dass man des MC. Aenderung annehmen kann, denn mit dem *to the goal* wäre doch nur etwas dunkler und gespreizter gesagt, was *to the good* einfach und verständlich sagt, und *to heat* mag dem *to clear* gern weichen, welches eben so individuell und doch correcter ist, was die Construction angeht; cf. *to clear a fence* u. dgl. — Dann müssten wir glauben, der Schreiber oder Setzer hätte sich wie Pheidippides zum Schaden seines Geschäftes etwas zu tief in die Hippologie hinein geträumt.

26. Der Fall ist ähnlich wie Nr. 13., obwohl es natürlicher

ist, dass die Brust das Leben einschliesst, als der Athem. Ein etwas künstlicherer Gedanke, dem Reim zu Liebe, wäre dem Ton des Stücks nicht unangemessen. Der Druckfehler lag nahe, wenn auch nicht absichtlich der Reim vertrieben wäre, denn dann hätte man wohl auch die hässliche Assonanz aufgehoben.

40. „Der üppigen Cleopatra dünne Lippen" halte ich für eine contradictio in adiecto. Unbeirrt durch Speculation über den möglichen Sinn des *wand*, hielt Johnson das Wort für corrupt. Denn es passt für das Colorit der ganzen Rede so wenig, wie für die ganze Vorstellung von der Cleopatra, dass sie dünne oder blasse Lippen habe; auch hätte dann zwischen *soften* und *wan* oder *wan'd* ein weniger schiefer Gegensatz (etwa *soften* und *harsh* oder *dry*) obwalten müssen. Die Vermuthung, dass *wand* hier = Zauberei stände, hatte ich nach dem Bedenken, wie wenig die Gestalt des Zauberstabes zu den Lippen passe, wieder aufgegeben, als ich, nicht ohne Erstaunen, fand, dass dies die frühere Erklärung Herrn Collier's gewesen sei: Vol. VIII., 27. Aber richtig erkannt hatte Herr Collier, wie Johnson, dass der einzelne, die üppige Schönheit verkleinernde Zug nicht am Orte sei.

42. Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass *grave* hier ganz allein im Sinne vom Lat. *gravis* (= unheilsvoll, schrecklich) habe verstanden werden können, was in Chapman's Uebersetzung der Virgilische Ton entschuldigen mochte, aber nie allgemein wurde. Wieder entsprechen die Aenderungen dieser Zeile dem Zuge der ganzen heftigen Rede auf's Schönste, indem *spell* und *charm* kurz nach einander ausgestossene ähnliche Schmähungen sind, die nachher noch durch „*right gipsy*" überboten werden. Sie haben den rednerischen Hauptton, daher einfache Epitheta wie *false* und *great* vortrefflich sind. *False soul* ist matt, ja mit dem Zusatz *of Egypt* fast lächerlich.

§. 97.
Bemerkungen zu Kl. V.

1. Man sehe Malone's Gründe. Der Hörfehler war wegen des folgenden *sh* fast unvermeidlich, und ebenso seltsam, dass das unpassendere längere Wort von dem Nachschreibenden gewählt wurde, wie Cor. 1, 3. *higher* für *hire*, obwohl *higher* gar keinen Sinn gab. Malone führt dies sehr treffend hier an. Eben vorher verhörte sich der Schreiber ebenso, indem er *double* für *dull* schrieb. Coleridge's *stray* passt gut, aber wenn hier der Liebe, wie dem Auge, seltsame Bilder zugeschrieben werden, so passt diese von dem gleich nachher folgenden Zuge des Wechselns abweichende Nuance eben so sehr zu den seltsamen Einfällen, die die Liebe gebiert (wie in diesem Falle), als zu den seltsamen Gestalten, die dem Auge des phantasiereichen Menschen vorzuschweben pflegen. — Hernach erst folgt der Vergleich von dem wirklich sehenden Auge, dessen Blick bald diesen, bald jenen Gegenstand erfasst.

2. Geschmackloser Bombast, nicht ohne Anspielung auf Marlowe's Tamburlaine, ist der Rolle des Marokkaners eigen: cf. *The watry kingdom, whose ambitious head Spits in the face of heaven, is no bar* etc. Insofern also möchte die „polirte" Sonne gelten. Andrerseits ist es offenbar, dass Shakspeare ein sehr feines Mass in dieser Parodie hält, und dass ein Schauspieler leicht über dasselbe hinausgehen konnte. Dass brennend correcter ist, bedarf kaum der Erwähnung. Hätte er aber den Vergleich, die Sonne als lichten König zu denken, der seine Diener gerade in die entgegengesetzte Livrey kleidet, genauer durchführen wollen, so würde er wohl ein pompöseres Beiwort als *glorious* gesetzt haben.

3. Das Beiwort *despised* ist nicht am Orte, denn da Bolingbroke's Heereszug weder verächtlich noch verachtet, sondern theils gefürchtet theils ersehnt ist, so könnte

eine so ungehörige Behauptung nicht in einem einzigen Epitheton von York gemacht werden. *Despoiling* ist schlagend richtig. Mit Recht nahmen die Ausleger Anstoss.

4. Durch *matchless* wird *warlike* gesteigert, während *martial* dasselbe noch einmal sagt. Nothwendig ist die Aenderung nicht. Hier lässt sich, wie bei Nr. 2., ein Schauspielerfehler denken. Denn beim Recitiren werden nicht selten Wörter mit ähnlichem Anfange oder von ähnlichem Klange überhaupt verwechselt, da das dem Gedächtniss zuerst richtig Eingeprägte hernach oft nur eine dunkle Erinnerung zurücklässt, welche dann durch den Geschmack des Vortragenden erergänzt wird. Zwischen Schreibfehlern und Sprechfehlern findet daher oft die grösste Aehnlichkeit statt.

5. Richard III. kann kaum ein „armseliger, blutiger, räuberischer Eber“ genannt werden, man müsste jenes Epitheton schon = verworfen nehmen, und dann stände es noch immer mit den andern nicht recht in Einklang. *Wreckless* = frech ist vortrefflich.

6. Die „wölfische Zunge“ ist unverständlich und kann von keinem Hörer oder Leser mit *to beg* verbunden werden: der (Dictator oder) Schreiber war hier ebenso unglücklich wie in der unmittelbar vorhergehenden Zeile, wo er statt des etwas seltenen Wortes *hire* das ganz unverständliche dumme *higher* schrieb. *Toge* konnte Shakspeare seinem Publikum bieten, wie 2, 1. *flamen*, und Oth. 1, 1. *toged consuls.* — Das wölfische Kleid kann entweder der schäbige Wolfspelz, oder das Kleid des Wolfs in Schafskleidern sein; Ersteres (obwohl an sich gut und plastisch) erforderte, dass wir den wichtigsten Begriff schäbig hinzudächten; Letzteres ist, wie Steevens und Malone richtig bemerken, das Natürlichste. — Für die letztere Erklärung aber, die auf der allgemeinen Bekanntschaft mit dem Bibelspruche und der Fabel beruht, ist es nothwendig, dass nicht das gelehrte, sondern das populäre Wort *(gown)* stehe. Und doch ist dies Wort aller Wahrscheinlichkeit

nach nicht dem Originalmanuscript entlehnt. — Also werden wir doch für den MC. entscheiden müssen, da *woolless* auf's Genaueste mit des Dichters Ansicht vom Kandidatenkleide der Alten (*napless vesture of humility*) übereinstimmt. Der Nachschreibende und der Dictirende versahen sich hier also nicht nur in zwei Wörtern (*hire* und *toge*), sondern noch in einem dritten (*woolless*) auf's Gröbste; da sie *togue* nicht verstanden und für *tongue* nahmen, so schien ihnen vermuthlich *woolvish tongue* noch eher einen Sinn zu geben als *woolless tongue*: so schmiedeten sie die (älteste) Vulgata. Vielleicht war auch das MS. hier etwas unleserlich. Vgl. §. 32.

7. Ein augenfälligeres Beiwort als *winking* ist besser, da es die Beschreibung von bei Lampenlicht gesehenen Statuen gilt. *Winking* ist als Hörfehler denkbar, wie viele im Cymbeline; es kann auch die Verschönerung eines Schauspielers sein. cf. Nr. 4.

§. 98.

Bemerkungen zu Kl. VI.

1. Das seltnere Wort ist *minim's*, und dadurch wird Nym's Erwiederung viel witziger. cf. Rom. Jul. 2, 4. und Herrn Ulrici's Note dazu.

2. Da es sich hier um eine Anspielung auf eine vermuthlich damals bekannte Localität handelt, ist die Entscheidung schwer. Der Ausdruck *good for windows* ist befremdlich.

3. Schwer zu entscheiden, da es sich um die sophistischen Reden und Gegenreden des Wortspiel-Witzes handelt. Die Aenderung *laughing* in Biron's Rede fiel mir auch ein, ehe ich sah, dass Steevens sie schon gemacht hatte, und Herr Dyce (wie Malone) dieselbe von Neuem empfiehlt. Man sollte denken, dass Theobald's Aenderung in Longaville's Rede, *having*, um so schlagender wäre, wenn statt *I hope in God* in Biron's vorhergehender Rede *I hope in Heaven*

gestanden hätte, und dass, wenn dem dann folgenden zweiten *God* ein *Heaven*, am Rande oder darüber geschrieben, einmal im MS. substituirt war, daraus die Verwechslung der Vulgata, das *having* oder *hearing* in *heaven* zu verwandeln, entstanden sei. Allenfalls verständlich wäre Beides:

Th. St. M. Dy.	**MC.**
König. Ein Brief von dem glorreichen Armado.	
Biron. Wie niedrig auch sein Inhalt, so hoffe ich doch, bei Gott, auf hohe Worte.	
Long. Eine hohe Hoffnung auf ein niedriges Facit! (Vulg. Himmel.) Gott verleihe uns Geduld! —	Hören.
Biron. Zu hören oder uns das Lachen (Vulg. Hören) zu versagen? (d. h. dass wir nicht vor Langeweile sterben, oder dass wir nicht vor Lachen platzen?)	Hören.
Long. Lässig zu hören, und mässig zu lachen, oder uns Beides zu versagen.	

Aber was bei dem zweiten *hearing* Biron's Doppelfrage anders bedeuten solle, als: Soll Gott uns Geduld verleihen, um ruhig Armado's Unsinn anzuhören, oder dazu, dass wir uns dies Hören ruhig versagen, um nicht in unschickliches Lachen auszuplatzen? — weiss ich nicht; denn „Beim Anhören, oder beim Warten, bis wir hören?" kann es doch wohl nicht heissen. Also ist *laughing* gewiss richtig; der Schreiber oder Drucker sah wohl aus Versehen nach dem oben darüber stehenden *hearing* (obgleich er dafür *heaven* gedruckt hatte), so dass das zweite *hearing* der Vulgata eine falsche Dittographie ist. Wenn diese der MC. nicht änderte, so beweist dies weniger gegen das, was er that, als für den Wunsch, dass er noch mehr gethan haben möge. Ohne die Annahme, dass schon im Original-MS. eine Confusion gewesen — vielleicht dadurch, dass später (aber doch schon 1598?) das *God* ausgestrichen und *Heaven* substituirt wurde, veranlasst, — wird man schwerlich aus dieser Stelle Etwas machen können. Videant alii.

4. Zweifelhaft, aber ohne Bedeutung. Die Vulgata könnte, mit Hinblick auf die Falkenjagd, populär gesagt sein = flöten gehen lassen (dies ist auch populär Irisch: *And I may go whistle*, Mrs. Hall. bei Chamb. Cycl. II. p. 620); doch ist für

die abgesonderten Plätze, wo die Mädchen unter sich allein sind, das Correctere immer das Flüstern. So auch Tieck.

5. Im figürlichen Sinne des Verbreitens, in Umlauf Bringens sind die Ausdrücke *to set abroad* und *to set abroach* ziemlich gleich; dieser figürliche Sinn passt hier aber nicht hin, dagegen der des „Anzapfens„ vortrefflich. Zudem ist überhaupt *abroach* das seltnere Wort.

6. *Votarist* müsste hier, wenn *idle* dabei steht, eine sonst nicht nachweisbare Bedeutung: Supplikant haben. Dies fühlte Johnson richtig. Sonst ist es synonym mit *Votary* und kommt absolut = Heilige Oth. 4, 2. vor. Die Aenderung ist ebenso leicht (der Hörfehler [gleich darauf der merkwürdige Hörfehler *a bawd* für *abhorr'd*] war fast unvermeidlich, *idol* war wie *togue* das seltnere Fremdwort) als schlagend. Timon, der statt der erflehten Wurzeln Gold beim Graben findet, ruft nicht (ebenso matt als künstlich) aus: „Nein, Götter! ich bin kein eitler Flehender (für: „ich meinte meine Bitte (um Wurzeln) ehrlich"): Wurzeln, reiner Himmel!" — sondern sagt kräftig und einfach: „Nein, Götter! ich bin kein Götzendiener (denn das Gold ist ihm nicht, wie den übrigen Menschen, ein anbetungswürdiger Götze): Wurzeln, reiner Himmel!"

7. cf. §. 12. *Palate* steht als actives Kosten (A. Cl. 5, 2. in.), neutrales Schmecken nach (Cor. 3, 1.) und Goutiren (Tr. Cr. 4, 1.); ein Wort *palated* zu bilden wie *tongued* war Nichts im Wege, aber doch war es das seltnere Wort, welches, stark als Proparoxytonon betont, zu dem Missverständniss *politic* beinah führen musste. Denn *policy, politician, politic* sind ganz ordinäre Wörter, und waren es schon damals. Dass man, als die „politischen Würmer" einmal da waren, darin eine Schönheit sah, zeigt nur, wie die Ausleger oft eine Freude über gelungene Erklärungen empfinden, welche die Autoren wenig theilen würden. Die „Schlauheit" ist ein falscher Zug für diese fürchterlichen Verzehrer: die Würmer sind die Herren, die zur Tafel sitzen; die Kaiser und Kö-

nige, die an ihr präsidiren; ihre Politik ist keine andere, als die des Dschingis-Chan oder Tamerlan, und dies Letztere kann Niemand daraus entnehmen.

8) Unbedeutend; könnte *a sorry rheum* (wie *sad*) = „ein böser Schnupfen“ sein? Hier ist bei breiter Aussprache allenfalls ein Hörfehler möglich; auch eine Schauspielerverschönerung. Je einfacher, desto besser. cf. §. 10. 12.

§. 99.

Bemerkungen zu Kl. VII.

1. Wohl steht *sir* zweimal im Cymbeline (1, 7. *A lady to the worthiest Sir* — ib. *In the election of a Sir so rare*) im Sinne von Eheherr, vielleicht auch italisirend (wie *Signore*) von dem überhöflichen Jachimo gesagt. Denn sonst kennen wir, abgesehen vom Plural und dem gewöhnlichen Gebrauch des Singulars, es nur als Anrede der Geistlichen bei Shakspeare u. A., so wie als von Geistlichen gebraucht bei Spenser (cf. Nares). Aber dass es wie ein Verwandschaftsausdruck mit dem Dativ (oder Genitiv) verbunden werde, ausser an dieser Stelle, ist mir nicht bekannt; müsste es doch hier geradezu für den Dienenden, wie *gentleman*, für den Kammerherrn stehen. Und wie leicht konnte die Endsilbe übersehen oder weggelassen werden!

2. Auf den ersten Blick erregt das Abstractum dasselbe Bedenken wie *blankness* (§. 84, 14. und §. 87.). Allein nur der abgeschwächteste Sinn des Wortes *strain*: Weise, Manier, Charakter könnte passen; der sinnliche Grundbegriff: gespannte Saite, Klang würde eine schiefe Vorstellung geben. Ich finde Nichts beim Festhalten der Vulgata gewonnen, weiss auch nicht, dass das Substantiv *strain* noch mehr von den Lexicographen bisher nicht bemerkte Bedeutungen habe, obwohl es einige Wendungen mit dem Verbum giebt, die sich dort nicht finden; z. B. vermisse ich bei Flügel: *to strain points with somebody* = „es genau mit Jemand nehmen“, welches man für *to stand upon points* noch

gerade so sagt, wie einst *to strain courtesy* (cf. Nares. Hall.) für *to stand upon ceremony.* cf. Dickens, Copperf.

3. Ist ziemlich gleichgültig. Möglich wäre, dass die älteste Lesart *God .... him* in *Heaven .... heaven* geändert wäre; doch ist *under heaven* plastischer.

4. cf. §. 2. *to tickle one's catastrophe* war eine gewöhnliche Redensart des gemeinen Volkes = „den A— versohlen." Bei der Lesart *to tuck* kommt eine Redensart heraus, die von dem Objecte selbst kaum als eine Drohung betrachtet worden wäre.

5. cf. §. 2. Auch hier lag ein Sprichwort zu Grunde: cf. Steevens.

6. Schlegel: ein recht nichtsnutziger Handel. cf. Herrn Ulrici. Der Hörfehler lag wegen des folgenden *d* sehr nahe: also schon in den Quartos?

7. cf. §. 3. *Breath* ist purer Unsinn.

8. cf. §. 2. *Brain* ist eben solcher Unsinn. Diese Aenderung ist sehr wenig diplomatisch; glücklicher Weise ist sie durch die Quartos beglaubigt. Ohne Frage würde man sonst bei Nr. 7. 8. die Vulgata so gut vertheidigt haben, dass sie unangreifbar gewesen wäre. Denn ein Interpretenmagen kann viel mehr verdauen, als ein Straussmagen, und sogar die abscheulichsten Cruditäten wohlschmeckend finden. Dies beruht keineswegs auf Mangel an Verstand, sondern da das Verdauen seine Aufgabe ist, übt er sich darin so vortrefflich, dass er riesenstark wird, und diese abnorme Kräftigung der Magennerven hat wieder eine gefährliche Rückwirkung auf das Gehirn. So geht es uns armen Philologen allen.

9. Ist nothwendig. cf. Coll. Note II., p. 509.

§. 100.
Bemerkungen zu Kl. VIII.

1. Ziemlich gleichgültig; Beides geht an, doch ist *suit* individueller.

2. Die Vulgata ist Unsinn. Wer möchte über eine Sache der Mode entscheiden?

3. Beides geht an.

4. Ebenfalls, doch ist *son* edler. *Sir*, zu Kindern gesprochen, ist wenigstens jetzt etwas trivial.

5. Obgleich die Vulgata einen Sinn giebt, so würde doch ein im Bilde bleibendes Wort viel hübscher sein. Das thut nun *ear* allerdings, aber mir stieg, bei erster Prüfung, der Zweifel auf, ob *ear* und *reap*, jenes im Sinne von *to plough*, nicht vielmehr umgekehrt stehen sollten, so dass schon im Originalmanuscripte ein Verschreiben und Ausstreichen etc. gewesen wäre. — In der 2ten Ausgabe der *N. and Em.* schlägt Herr Collier *inne* vor. Diese Aenderung des MC. wäre dann vielleicht eine der misslichsten. Könnte *to ear* wie das deutsche ärndten das Einbringen des Korns bezeichnen, so wäre die Aenderung (*to reap* heisst dann schneiden) vortrefflich; das Lesen der Aehren passt weniger, das Pflügen gar nicht. Gegen diese Bedeutung und die Umkehr (ich sehe, dass auch Herr Singer dies wünscht) liesse sich einwenden, dass *to ear* zum Object *the ground*, nicht (wie *reap*) *the corn* hat.

6. *More* ist deutlicher ausgedrückt als *mine*, obwohl man den gleichen Sinn demselben entnehmen kann. Das Wortspiel mit *more* in der folgenden Zeile würde dadurch noch stärker.

7. „Wie dies an Dir, Macbeth, ihre Reden zeigen" ist ganz correct. Wenn *to shine* = sich glänzend bewähren stehen kann, so passt es gut; glänzend herabsenden (*to shed the lustre of truth*) auch: — aber wer hat das Eine oder das Andre bewiesen? Denn in der von Steevens angeführten Stelle (1. H. VI. 1, 2.) ist es ganz leicht zu verstehen, dass die Pucelle vom Sonnenblick der himmlischen Gnade spricht, während hier *shine* hart und dunkel ist.

8—10. Einer der häufigsten Druckfehler, herüber und hinüber. Die Richtigkeit der Aenderungen lag auf der Hand

und war längst eingesehen. Uebrigens liegen *time* (Takt) und *tune* (Melodie) in der Bedeutung so nahe, dass die Frage zuweilen schwer zu entscheiden ist. T. N. 2, 3. scheint der MC. die Vulgata *tune* nicht (wie Th. cett. M. M. Mal. wollen) in *time* zu ändern. Gifford meinte sogar (Ausgabe des Massinger II. p. 261.), dass man die beiden Wörter in alter Zeit habe promiscue brauchen können, was ihm Niemand glauben wird.

§. 101.
Bemerkungen zu Kl. IX.

Ist es Zufall, dass gerade die 4 Lesarten der Vulgata Nr. 2. 3. 4. 5. alle aus falschen Dittographien entsprungen sein können, und zwar Nr. 2. und 3. aus der unmittelbar vorhergehenden, Nr. 4. aus derselben, Nr. 5. aus der unmittelbar folgenden Zeile? — Es ist, als wäre es geschehen, um uns davor zu warnen, bei scheinbar undiplomatischen Aenderungen unvorsichtig abzuurtheilen; denn da das zweite *promise* (cf. §. 25.) und *able* Unsinn, das doppelte *mountain* (trotz Virgil, Milton und Steevens: denn eben vorher ist das doppelte *black* schon die Spitze der rhetorischen Kühnheit) und *humble* unerträglich bombastisch, die 4 Substitutionen des MC. aber in Sinn, Betonung und Vollklang vortrefflich sind, so darf ein solcher Kritiker wohl einige Achtung in Anspruch nehmen. — Auch Nr. 6. war ein handgreiflicher Druckfehler; Verunstaltungen der seltneren geographischen Namen bietet fast jedes Stück dar. Es bleibt also nur ein Fall übrig:

1. Der „alte Engel" ist keineswegs ein Engel des Friedens gewesen. Er hat die Herren Theobald, Hanmer und Warburton verleitet, das schmutzige Wort *engle* oder *ingle* (= παιδικά, cf. Nares — übrigens ist *ningle* keine Abkürzung aus *mine ingle,* sondern nach Kinderweise wie *nuncle, Ned, Noll* etc. gebildet; auch unsre Kinder, unfähig den vocalischen Anlaut hervorzubringen, schlagen einen Nasal voran)

zu substituiren, welches für einen „alten Tropf" purer Unsinn ist. — Die Beweisführung Gifford's, dass es auch Dummkopf heisse, müssen wir auf sich beruhen lassen, da wir das Buch nicht haben: B. Jons. Works II. 429., zweifeln aber sehr an der Etymologie; wie sollte, wenn der Stamm *glüten* ist, der Stammvokal ganz aus *engle* verschwunden sein? Aus den Anführungen bei Herrn Singer geht nur hervor, dass in Gascoigne's „*Supposes*" eine ähnliche Situation vorkommt, die plumper ausgeführt war; denn Biondello's *Will serve the turn* sagt dasselbe feiner. — Er hat die Herren Steevens etc. (auch Halliwell) auf die Idee gebracht, dem „alten Tropf" in dem biblischen oder klassischen Sinne den Begriff eines Engels oder Boten beizulegen, obwohl dieser hier gar nicht hinpasst und, wenn er „den ihnen zu Hülfe gesandten Engel" (Herr Delius) bedeuten sollte, viel zu kurz angedeutet wäre, um verständlich zu sein, namentlich auch für den leichteren Ton dieses Stückes. Chapman's Gebrauch ist überdies hier so wenig durchgedrungen, wie der §. 96. Nr. 42. erwähnte. — Er hat endlich gar die Vermuthung erzeugt, dass die Goldmünze aus Eduards IV. Zeit von einem Inhaber vieler solcher Goldmünzen, einem Thesauronikochrysides aus dem Geschlechte der Polyplusier, stehen könnte, wie wenn man „eine alte Zechine", „ein alter Dukaten" von einem alten Geizhals sagte. Dies liesse sich in einer andern Verbindung hören: aber was liegt hier am Geiz oder Nichtgeiz? und wie soll Biondello, der den Alten nur von ferne den Hügel hat herabkommen sehen, ihm dies an der Nase ansehen? Ich meine, er kann ihm eben so wenig dies ansehen, als dass er ein Pinsel sei (wie Herr Collier mit Recht bemerkt), von welchem Zuge seine folgende Beschreibung nur indirect etwas verräth. Endlich hat er schon den alten Cotgrave und Herrn Singer zu der Idee verführt, dass darunter zu verstehen sei: ein alter grobblättriger Normandie-Schafskäse, d. h. ein Mann von altem Schrot und Korn, welcher wohl wie Falstaff ausrufen möchte:

Heaven defend me from that Welch fairy, lest he transform me to a piece of cheese! Nachdem der „alte Engel“ so von je her nichts als Unheil gestiftet und sich wie ein Kobold nach einander in einen Hurenknaben, Geizhals, Pinsel und — Schafskäse! — verwandelt hat, ist es Zeit, dass er in die Nacht der Vergessenheit hinabgestürzt werde. — *Ambler* passt vortrefflich, denn das gerade konnte Biondello sehen, dass er herantrabte: ein alter Passagier, Strolch; und die Bezeichnung war eigenthümlich drollig genug, um nicht gleich erkannt zu werden, während *angel* ein ganz ordinäres, obwohl hier unsinniges Wort war, gerade wie *tongue* §. 97. Nr. 6. So verbesserte die Firma Heminge & Condell.

§. 102.

E. Noch sind reichlich 20 Fälle übrig, welche zwischen den Abänderungen des Wortendes und der Wortmitte stehen: zweisilbige (mit Ausnahme von Nr. 3.) Wörter, deren Verwechslung durch die Gleichheit der unbetonten (denn nur Nr. 12. ist kein Oxytonon, und Nr. 18. sollte keins sein; das Proparoxytonon Nr. 3. hat auf der Endung einen Nebenton) Vorsilben veranlasst werden konnte, das Gegentheil der §. 74. aufgezählten Vertauschungen. Diese Art kommt wohl, da sie den Stamm des Wortes betrifft, eher als ein Versprechen, denn als Verschreiben und Verdrucken vor, und gehört ganz zu den Fehlern der Clowns.

			Vulgata.	MC.
1.	M. W.	1, 1.	*content*	*contempt* (Th. cett.)
2.	M. f. M.	5, 1.	*retort*	*reject*
3.	L. L. L.	5, 2.	*execute*	*exercise*
4.	A. W.	2, 3.	*defeat*	*defend* (Th. al.)
5.	W. T.	4, 3.	*dispute*	*dispose*
6.	2 H. IV.	1, 3.	*consent*	*consult*
7.	1. H. VI.	3, 1.	*prefer(re)*	*preserve*
8.	2. H. VI.	3, 1.	*suspense*	*suspect* (fast wie St. M.)
9.	H. VIII.	2, 4.	*desire*	*defer(re)* (f. 4. R. al.)
10.	Tr. Cr.	1, 3.	*retires*	*replies* (H.)
11.	R. J.	3, 1.	*excuse*	*exceed*
12.	-	5, 3.	*outrage*	*outcry*

		Vulgata.		MC.
13.	Tim.	4, 3.	*deny't*	*decline*
14.	[Haml.	1, 2.	*bestill'd*	*bechill'd* (cf. §. 21.)]
15.	[-	1, 5.	*dispatch'd*	*despoil'd* (cf. §. 11. a. E.)]
16.	[-	3, 1.	*dispriz'd*	*despis'd* (q.) (cf.§.4.Nr.23.)]
17.	[K. L.	4, 4.	*desires*	*distress* (q.) (cf.§.4.Nr.5.)]
18.	[Oth.	4, 1.	*conserve*	*construe* (qu.) (cf.§. 2,1.)]
19.	[-	4, 2.	*misuse*	*misdeed* (cf. §. 23.)]
20.	A. Cl.	2, 7.	*Possess*	*Profess*
21.	Cymb.	1, 7.	*outstood*	*outstay'd*

§. 103.
Bemerkungen.

a. Ueber die sechs eingeklammerten Aenderungen können wir auf Cap. I. verweisen: es erregt darunter nur das schön und scharf klingende *despatch'd* (oder *dispatch'd*) Nr. 15. Bedenken, obwohl es sonst im Sinne von beschnellen um nicht nachgewiesen ist (die Quartolesart *depriv'd* ist prosaischer und hat weniger Vollklang), während *misdeed* und *bechill'd* sehr annehmbar sind. Die übrigen drei Aenderungen sind Zurückführungen auf die Quartolesart.

β. Von den übrigen 15 Emendationen sind sieben schlagend richtig:

1. Slender, der *decrease* für *increase, dissolutely* für *resolutely* u. s. w. zur Belustigung des Publikums sagt, kommt hier recht an einen Hauptwitz der Art, bei dem das Parterre in ein lautes Gelächter ausbrechen musste, da *contempt* just das Gegentheil von dem sagte, was er sagen wollte, und ein arger Schabernack gegen die armen Ehefrauen war. Die Hgg. der Folio aber gaben das — Richtige! Theobald sagt sehr wahr: *The Editors, in their sagacity, have murdered a jest here.* Verstand der Kritiker den Dichter, der hier das richtige Falsche substituirte?

4. Tyrwhitt's früher von Hern Collier angenommene Erklärung der Vulguta war, dass *defeat* im Sinne von *défaire un noeud* auch für *to free from embarrassment* stehen könne. Auflösen, *to undo, défaire* können im guten Sinne

stehen, wenn in der Verwickelung etwas Schweres, Gefährliches liegt: die Ehre ist aber kein Räthsel, kein gordischer Knoten, und wer würde z. B. *défaire l'honneur* sagen können? wer nun gar *to defeat my honour* für meine Ehre retten? Dann war noch Farmer's Frklärung, auf der Annahme der *res pro rei defectu* beruhend, besser, so dass *which* logisch für *the loss of which*, grammatisch für was genommen werden sollte. Allein warum hätte der König einen Ausdruck wählen sollen, der so zweideutig war, dass man auch eine vollkommene Schöppenstädterei darunter verstehen konnte? Theobald bemerkt witzig: *The poor king of France is again made a man of Gotham* (conjicire hier nicht Gotha, lieber Leser!) *by the unmerciful editors.* — Die Ironie, dieser Rettungshafen, ist glücklicher Weise durch den Zusammenhang unmöglich gemacht. — Also weg mit all diesen kümmerlichen Zweideutigkeiten, die wohl dem Scharfsinn der Defensoren, aber nimmermehr dem erfindenden Dichter Ehre machen. *Defend* ist ja vortrefflich.

8. *Suspense* im Sinne von obschwebendem Zweifel könnte zum Begriff Verdacht, den der Sinn verlangt, hinführen, muss aber dem Worte *suspect* selbst gleich auf den ersten Blick weichen. Auch ist diese Form alterthümlich und gerade in den frühesten Stücken Shakspeares nicht selten, in eben diesem Stück noch zweimal: 1, 3. 3, 2.; dann R. III. 1, 3. (plur.) 3, 5. Com. of Err. 3, 1.; auch einmal im Timon 5, 1. Gleich darauf folgt *accuse* für *accusation.* Natürlich kommt dies schon früher vor, z. B. Chauc. C. T. 8781:

For out of doute this olde poure man
Was ever in suspect of hire mariage.

Marlowe: Edw. II. p. 251. Dyce. *Free from suspect.* So ib. *retire* p. 233. cf. Sh. 1. H. IV. 2, 3. Tr. Cr. 5, 4.; *resolve* ib. 226., wie noch öfter Shakspeare und Spätere. Diese kürzeren Substantivformen sind im Allgemeinen die seltner poetischen, wie Kühle, Leere etc. im Verhältniss zu Kühlung, Leerheit etc. Nares und Halliwell füh-

ren andre Belegstellen an aus Ben Jonson, Philpot etc. — Hätte der MC. also modernisiren wollen, so würde er doch wohl, wie die Hgg. vor Steevens (der *suspects* las), *suspicion*, und nicht eine alterthümliche „ächtshakspearische" Form gewählt haben.

9. Aehnliches gilt, glaube ich, von der Vulgata *desire*: sie kann auf das Richtige führen, ist aber nicht correct, während *defer*, welches vor Malone alle Hgg. lasen, das einfach richtige Wort ist, welches ungemein leicht so verdruckt werden konnte. Denn während *to pray for a longer day* ganz deutlich = *for one more day* oder *for a day more* gesagt ist, würde hier doch Jeder *longer* als Adverb verstehen müssen, so dass man abermals eine Art von *res pro rei defectu* annehmen müsste, durch welche *the court* statt *the delay of the court* gesagt sei.

10. Hier ist die Vulgata Unsinn. Pope's *returns* hat vor dem *replies* Nichts voraus; *retorts*, welches Herr Dyce vorschlägt, kommt zwar diplomatisch der Vulgata am nächsten, giebt aber mit *fortune* einen unangenehmen Gleichklang.

11. Diese Aenderung ist schlagend richtig. *Excuse* kann nicht mildern heissen, und doch sah Schlegel richtig ein, was der Sinn sein müsse. Romeo's Grund, den Tybalt zu lieben, kann nicht Tybalt's Wuth entschuldigen, sondern nur Romeo's Gelassenheit, oder, was dasselbe ist: Romeo's Grund, den Tybalt zu lieben, ist stärker als der Zorn, den die Beleidigung des Tybalt gebührender Massen erregt. Verirrte das Auge des ersten Abschreibers oder Dictirenden sich nach dem drei Zeilen darauf folgenden *excuse?*

13. Dass *deny't* unmöglich richtig sei, davon können uns die Mühwaltungen der Vertheidiger am besten überzeugen. Ein scharfer Gegensatz zu *Raise* ist unumgänglich nothwendig, kein so matter, allgemeiner Begriff, wie „Versagen": dem Lord, der schon hoch steht (er bildet ja den schroffen Gegensatz zum „Bettler"), das Steigen versagen, heisst Nichts thun; er muss erniedrigt werden. So

argumentirte schon, wie gewöhnlich aus richtigem Gefühle, Warburton, der auch im Folgenden sah, was nothwendig war, indem er *wether* conjicirte; Steevens, der den ersten Vertheidigungsversuch machte, fühlte selbst, dass er ihn besser unterlassen hätte. — Wie schlimm war diese Stelle verdruckt! der Schreiber konnte dem Philosophen nicht folgen: wie schön ist sie nun aufgeklärt! der MC. also verstand ihn.

§. 104.

γ. Sieben Aenderungen sind weniger erheblich:

2. *Retort* im etymologischen Sinne (wo sonst?) des Retorquirens einer Appellation an die untere Instanz passt an sich sehr gut; freilich ist dann das Beiwort *manifest* nicht ganz am Orte, und wenn man *appeal* in dem alterthümlich allgemeinen Sinn wie z. B. 2 H. IV. 4, 1. = Klage, Klagsache nimmt, so passt dazu *manifest* (liquid) und *reject* besser.

3. *Execute* im etymologischen Sinne (wo sonst? *execution* steht so) würde passen, nicht im Sinne des Beitreibens, scheint mir.

5. *Dispute* im Sinne des Bekämpfens kennen wir: Macb. 4, 3. *Dispute it like a man,* und dies leitet sich aus dem Gebrauche *to dispute the right* etc. ganz gut her; im Sinne des Verfechtens mit dem Accus. ist es nicht nachgewiesen; die Stelle in Rom. Jul.: *dispute with thee of thy estate* ist ganz natürlich. Da gar keine Andeutung von Anfechtungen der königlichen Habe sonst gemacht ist, warum sollte diese eigenthümliche Wendung gebraucht sein? wer sollte sie verstanden haben? — Schon Johnson nahm Anstoss und wollte *compute* lesen.

6. *Consent* ginge an, *consult* ist correcter. Die von Steevens aus A. Y. L. angeführten prosaischen Stellen beweisen wenig, denn das *consent* 5, 1. ist ein Pröbchen von Touchstone's scholastischer Gelahrtheit *(omnes auctores consentiunt)*; und 5, 2. ist *consent* eine Wiederholung des *con-*

senting, um die Spitze der Antithese zu schärfen. Dass es sonst für *agree* gewöhnlich sei, ist mir nicht bekannt.

7. *Prefer* sc. *to war* liesse sich verstehen; *preserve* ist correcter und natürlicher. Der Druckfehler lag sehr nahe, wie bei Nr. 9.

12. Der Begriff Schmähung ist zu hart. Durch den „Mund des Weherufs" entsteht keine stärkere Tautologie, als durch das gleich folgende *their spring, their head, their true descent*, Hamlet's *melt, thaw, resolve itself* u. s. w. Das ist dichterische Fülle: Soph. Antig. v. 420. κενῆς εὐνῆς ὀρφανὸν λέχος, wo G. Herm. aus Euripides anführt: θρήνων ὀδυρμοί Eur. Troad. 609. κοίτας λέκτρον Med. 436., und in anderer Art: τέλος θανάτοιο, δένδρον ἐλαίας, λέκτρον εὐνῆς, μέλος ᾠδῆς. cf. Bernh. Gr. Synt. p. 54. 143. Der Weheruf über Etwas ist natürlich mehr geistig als körperlich gedacht, und hat, wenn auch das Wort eine triviale Bedeutung im täglichen Leben hatte, in solcher Verbindung seine poetische, fast antike Färbung, wie στόμα γόων.

21. *I have outstood my time* kann heissen: Ich habe länger gestanden und gewartet als ich sollte, oder: ich habe meine Zeit ausgeharrt; für solche Grobheiten hätte der feine Italiäner billiger Weise aus der Thüre geworfen werden müssen. Dass es auch = ich bin länger geblieben als ich sollte, = *outstay'd*, stehen könne, ist, wie es scheint, eine nur auf dieser Stelle beruhende Hypothese. Verwechslungen zwischen *stay* und *stand:* A. Y. L. 3, 2. Rom. Jul. 5, 3. (§. 95, 27.)

δ. In einer Stelle:

20. verstehe ich weder die Vulgata noch die Aenderung mit Gewissheit. Dass eine so nüchterne Bemerkung, wie *possess it rather than to waste it,* nicht beabsichtigt war, zeigt sowohl das Folgende („Beherrsche (?) die Zeit, und — ich will Dir entsprechen! aber ich möchte lieber 4 Tage fasten, als so viel an Einem trinken."), als auch wäre *possess* ein schiefer Ausdruck dafür. Könnte *Possess it* = Trink

aus *(swallow)* sein? (Tieck) Unmöglich! Wenn es = *inform, persuade* stände (cf. Craven Dial. Vol. II. p. 54.), so könnte es heissen: „Lehre mich's, und ich will Dir nachkommen — aber u. s. w." Doch dies ist wohl zu weit herbeigeholt, da es so verbindungslos nicht gut verständlich wäre. — Aber auch *Profess* ist mir nicht klar: — ein alter Zecherausdruck = „vortrinken", „steigen" —? Denn wie zu Herrn Collier's Erklärung: „Bekenne (nur) Dich dazu, ein Kind der Zeit zu sein; ich will darauf antworten" das folgende *but* passt, verstehe ich nicht.

V.

§. 105.

Wir kommen nun zu den von dem MC. angenommenen Verderbnissen innerhalb des Wortes, von welchen Anfang und Ende wenig oder gar nicht berührt werden. Auch hier lassen sich gewisse Gattungen erkennen.

A.

Die erste derselben lehnt sich an Cap. III. an, indem darin zwar nicht der Anfangsconsonant selbst, wohl aber der demselben folgende abgeändert, zugesetzt, ausgestossen wird (I). Die Verkennung dieses zweiten Theils eines Doppelconsonanten geht dann weiter und zieht auch die Verkennung anderer Theile der Wortmitte nach sich (II). Hieran schliessen sich zunächst die auch zu Cap. VI. gehörigen Fälle, wo bei der Verkennung des zweiten Consonanten der Vokal sich gehalten hat, das Ende jedoch corrupt ist (III). Am Ende kommen die am wenigsten diplomatischen Fälle, wo bei kurzen Wörtern die Verkennung des zweiten Consonanten zu Vertauschungen geführt hat, in denen nur der Anfangsconsonant gleich blieb (IV); sie liessen sich auch zu Cap. IV. §. 88. als 10te Art rechnen.

§. 106.

Wir unterscheiden demnach vier Klassen:

			Vulgata.		MC.
I.	a)	1. T. G.	2, 4.	*swelling*	*smelling* (St.)
		2. L. L. L.	4, 3.	*shop*	*slop* (Th.)
		3. Oth.	3, 1.	*speak*	*squeak*
		4. A. Cl.	2, 2.	*swell*	*smell*

					Vulgata.	MC.
		5.	A. Cl.	5, 2.	*suites*	*smiles* (B. F. — C.)
		6.	1 H. VI.	5, 4.	*poison'd*	*prison'd* (P.)
	b)	7.	M. Ad.	4, 1.	*biting*	*bliting* (= *blighting*)
		8.	A. W.	4, 5.	*pace*	*place* (Ty.)
		9.	[2 H. IV.	Ind.	*peasant*	*pleasant* (n.r.)]
		10.	R. III.	4, 3.	*to*	*two* (anc. Edd.)
		11.	R. J.	2, 5.	*back*	*black*
		12.	J. C.	3, 1.	*couchings*	*crouchings* (Barry.)
		13.	Macb.	1, 3.	*trusted*	*thrusted* (M.)
		14.	K. L.	1, 1.	*best*	*blest*
		15.	[Cymb.	1, 1.	*wy*	*why* (f. 1.)]
	c)	16.	Temp.	4, 1.	*twilled*	*tilled* (Holt.)
		17.	Tr. Cr.	3, 3.	*place*	*pace* (H.)
		18.	Tim.	4, 3.	*drugs*	*dugs*
		19.	K. L.	4, 6.	*This*	*'Tis* (Rits.)
		20.	A. Cl.	4, 8.	*guests*	*gests* (W. Th.)
		21.	Cymb.	1, 7.	*play*	*pay*
		22.	[M. V.	2, 5.	*steal*	*seal* (qu.) (cf. §. 2.)]
		23.	[A. W.	3, 2.	*stings*	*sings* (fol. 1. *fings*) (Edd.)]
		24.	Ro. Jul.	3, 5.	*brow*	*bow* *)
II.	a)	1.	2 H. IV.	4, 1.	*graves*	*glaives* (W. H. J.)
		2.	1 H. VI.	4, 1.	*still*	*shall*
		3.	Tr. Cr.	Prol.	*Stir(re)*	*Spar(re)*(=*sperr*)(Th.)
		4.	[Macb.	3, 4.	*spent*	*stept* (f. 1.)]
		5.	-	4, 1.	*slope*	*stoop(e)*
		6.	Haml.	1, 3.	*slander*	*squander*
		7.	K. L.	1, 1.	*square*	*sphere*
		8.	-	5, 3.	*stone*	*shine*
		9.	Cymb.	1, 6.	*sweet(e)*	*suite* (Barry. Coll.)
		10.	-	3. 3.	*sleep(e)*	*stoop(e)* (H. cett.) (NB. erst MC.: *sweete*)
	b)	11.	Temp.	1, 2.	*purpose*	*practise*
		12.	C. E.	1, 1.	*gladly*	*gently*
		13.	-	1, 2.	*cook*	*clock* (P.)
		14.	L. L. L.	4, 2.	*tired*	*trained*
		15.	M. Ad.	2, 3.	*curses*	*cries*
		16.	T. N.	4, 2.	*devil*	*drivel* (F. — St.)

*) Umgekehrt wie hier *Cynthia's brow* von *Cynthia's bow* verdrängt wird, obwohl Jenes mir eben so gut scheint, wählte Herr Dyce Marl. 2 Tamb. I. p. 201. statt der Octavolesart *Erycina's bowes* die Quartolesart *Erycina's brows*, die offenbar richtig ist. Herrn Ulrici's Gründe verstehe ich nicht.

					Vulgata.	MC.
		17.	W. T.	4, 2.	*pugging*	*prigging*
		18.	H. V.	1, 2.	*giddy*	*greedy*
		19.	[-	-	*sorts*	*state*]
		20.	-	3, Chor.	*Borne*	*Blown*
		21.	-	3, 5.	*kings*	*knights* (Th.)
		22.	-	-	*seat(e)s*	*states*
		23.	1 H. VI.	2, 4.	*bears*	*braves*
		24.	R. III.	1, 3.	*son(ne)*	*scorn(e)*
		25.	H. VIII.	5, 1.	*good*	*ground*
		26.	Tr. Cr.	1, 3.	*works*	*wrecks*
		27.	[R. J.	1, 1.	*civil*	*cruel* (undat. qu.) (Jo. Mal.)]
		28.	Haml.	3, 3.	*silence*	*'sconce* (H.W. Hunt.?)
		29.	A. Cl.	1, 2.	*foretell*	*fruitful(l)*
		30.	-	4, 10.	*soul*	*spell*
	c)	31.	M. f. M.	2, 3.	*spare*	*serve*
		32.	-	3, 1.	*blessed*	*boasted*
		33.	L. L. L.	4, 3.	*present*	*peasant*
		34.	[R. III.	3, 1.	*grossness*	*goodness* (cf. §. 20.23.)]
		35.	[Cor.	2, 2.	*trim'd*	*tun'd*
		36.	T. A.	4, 2.	*breeders*	*burdens*
		37.	Haml.	3, 3.	*prize*	*purse*
		38.	A. Cl.	3, 1.	*grants*	*gains*
		39.	Cymb.	1, 7.	*crop*	*cope* (W.)(cf. §. 92 a. E.)
		40.	-	4, 2.	*ground*	*guard*
III.	a)	1.	M. f. M.	1, 5.	*story*	*scorn* (Dav.)
		2.	2 H. VI.	3, 2.	*smart*	*sharp*
		3.	R. III.	1, 3.	*slave*	*stain*
		4.	Tr. Cr.	1, 1.	*scorn*	*storm* (R.)
	b)	5.	A. Y. L.	2, 3.	*sat(e)*	*spake* (n. r.)
		6.	H. VIII.	1, 1.	*book*	*brood*
		7.	Tim.	1, 1.	*sit*	*slip* (R.)
	c)	8.	M. f. M.	3, 1.	*guards*	*garb* (cf. §. 88. IV, 5. und §. 94.)
		9.	A. W.	2, 3.	*writ*	*with*
		10.	1 H. VI.	5, 1.	*knit*	*kin*
		11.	T. A.	2, 3.	*drive*	*dine*
IV.	a)	1.	L. L. L.	4, 3.	*school*	*shade*
		2.	W. T.	4, 3.	*clamour*	*charm* (Grey. Gifford.)
		3.	2 H. VI.	5, 3.	*brow*	*bloom*
	b)	4.	Temp.	5, 1.	*sour*	*sward*
		5.	1 H. VI.	1, 1.	*send*	*steal* (M. M.)

	Vulgata.			MC.
6.	L. L. L.	3, 1.	*fair*	*free*
7.	[Tr. Cr.	1, 3.	*pawn*	*prove* (qu.) (cf. §. 4.)]
8.	[Haml.	3, 1.	*poor*	*proud* (qu.) (cf. §. 4.)]
c) 9.	T. G.	4, 1.	*crews*	*cave*
10.	2 H. VI.	3, 1.	*Free*	*Fair*
11.	[Haml.	4, 7.	*stood*	*sole* (cf. §. 21 a. E.)]

§. 107.

Von diesen Klassen liegt bei I. die Leichtigkeit der Verderbniss auf der Hand. Auch ist es ganz natürlich, dass der ausgefallenen zweiten Consonanten mehr vorkommen, als der falsch zugesetzten. Alle diese 20 Fälle sind leicht als Druckfehler möglich, bei einigen nach jetziger Aussprache nur orthographischen Doppel-Consonanten Nr. 10. 15. 20. tritt überdem die Möglichkeit eines Hörfehlers hinzu; die zerlassene Aussprache der liquiden Consonanten könnte auch die meisten unter b. und c. angeführten Fälle dazufügen; Nr. 13. gehört eigentlich zu Kap. III., §. 53., kann auch (bei Irischer Aussprache) Hörfehler sein.

Betrachten wir die Abtheilung a. in allen vier Klassen für sich, so sehen wir, dass unter 22 Fällen 19 auf der Verwechslung von *st*, *sp*, *sm*, *sh*, *sl*, *sw (su)*, *sc*, *sch*, *squ*, *sph* beruhen, und dass nur zwei (*graves* und *sweet* II, 1. 9.) Hörfehler sein können. Wie leicht aber waren jene Lese- und Druckfehler, wenn das lange *s* mit dem folgenden Consonanten zusammengezogen war; wie leicht dieser daneben zu verkennen!

Dagegen sind unter b. und c. auch in der zweiten Klasse mehrere Fälle, welche auf der zerlassenen Aussprache des *r* und *e* beruhen können: 16. 17. 18. 33. 39. cf. §. 119. 129.

Die meisten Fälle in Kl. II. sind aber der Art, dass sie sich nur aus einer kritzlichen Hand des 16/17. Jahrhunderts (man sehe die Proben von Shakspeare's Handschrift bei Drake u. A.) erklären lassen, welche oft nur den Anfangsbuchstaben und das Wortende mit einiger Deutlichkeit ver-

sah; bei Kl. III. wurde noch der Stammvokal erkannt und nicht das Ende; bei Kl. IV. Beides verkannt.

Nothwendiger Weise aber mussten, bei undeutlichem MS., auch schlimmere Fehler dieser Art vorkommen, namentlich bei kurzen Wörtern, da diese weniger stark in's Auge fielen.

§. 108.
Bemerkungen zu Kl. I.

Ausser Nr. 14., welches sich von selbst versteht, sind über die Hälfte dieser Aenderungen schlagende Verbesserungen.

2. Wie niedlich ist die spasshafte Bezeichnung *slop*: *shape* ist ganz flau und steif, es bedarf eines Synonymons für *hose;* mit Recht also bewunderten schon Nares und Herr Delius diesen Einfall Theobald's. Der Singular (ausser R. J. 2, 4. und Marl. Faust. p. 25. *the round slop*, die Pumphose des Clown, bei Gascoigne, cf. Nares) ist alterthümlich und selten, daher die unsinnige Vulgata. Es war keine ungeschickte oder modernisirende Kritik, die dies zuerst sah.

5. Die Vulgata ist Unsinn. Pope's *shoots* war zwar recht diplomatisch (Hörfehler), gab aber einen üblen Gleichklang mit *root* und eine weniger correcte Construction. Ich finde, dass schon Herr Collier dies bemerkt hat, Vol. VIII. p. 123.

6. Die Vulgata gab einen nicht minder fatalen Gleichklang der Vocale: *poison'd voice*, und ist für die rhetorische Concinnität und den sprachlichen Charakter dieser Stücke unnatürlich. Auch folgt ja *baleful* erst, und dies ist überdies nicht *baneful*. Denn wie verwandt die Begriffe auch seien: *bale* ist der allgemeinere (Grundbegriff: böse, feindlich; Neutrum Subst. *bealu* = *malum*: Ettm. p. 277; Adj. *balu* = *malus* ib. cf. Halliw. s. v. *baleful* = *evil*), *bane* der speziellere Begriff (Masc. Subst. *bana (bona)* = *mors, per-*

nicies; Fem. Subst. *benn* = *vulnus:* Ettm. ib.), und *bale* heisst nie Gift. Marl. Edw. II. p. 177. *to live in grief and baleful discontent* (verderblich); *for our bane* (= Verderben) ib. Dido p. 367. Spenser F. Qu. 1, 1. str. 16. *For light she hated as the deadly bale* ist freilich nach Warton's Meinung (Obss. II. p. 123.) = *poison;* es könnte auch „Pestilenz“ heissen. *Baneful tree of hell* ist bei Marl. 2. Tamb. p. 148. der Giftbaum Zakkûm aus dem Koran (Sure 37). So steht 1. Tamb. p. 97. *A sight as baneful to their souls, I think, As are Thessalian drugs of Mithridate,* und ib. 101. *run upon the baneful pikes* (von höllischen Waffen). Von diesem Wort also steht die Bedeutung giftig fest, von *baleful* nicht.

8. Die Aenderung ist schlagend. Denn Johnson's *he has learned his paces* = „er ist gut geschult, weiss seine Lection“, ein bittrer Ausdruck von Einem, der immer nach dem Munde redet, entnommen von dem Pferde, von dem man sagt: *he has no paces* = „es hat keine Schule“, — passt hier nicht, und ist überdem der Plural.

10. Freilich steht bei Shakspeare *like* bisweilen mit *to:* K. J. 2, 1. *And then our arms like to a muzzled bear**); sicherlich aber ist es hier äusserst matt im Vergleich mit *two,* welches plastischer sagt, dass die Mörder wie zwei weinende Kinder dastanden. Der Hörfehler war fast unvermeidlich, da im täglichen Leben gewiss noch *like* plumper und deutlicher mit *to* verbunden wurde. Ich erlaube mir, die §. 61. ausgelassene vortreffliche Emendation des MC., 1. H. IV. 3, 1. *welling* für *swelling* zu schreiben, dahin zu ergänzen, dass man *two* davor hinzufügt. Im Original-MS. stand dies mit einem Zeichen (2) geschrieben, welches, etwas rund gezogen, leicht für ein *s* zu halten war, so dass der erste Abschreiber daraus *swelling* machte. Eine kleine, aber interes-

---

*) Wagner, Engl. Gr. §. 582. Füge hinzu: Heywood, Epigr.: *But I am glad thou art nor like to me* (Marl. ed. Dyce. III. p. 237.); Skialetheia (1598): *Like to the fatal ominous raven* (Coll. H. of D. P. III. p. 136.); Marlowe, 1 Tamb. I. p. 79: *Like to the shadows of Pyramides.*

sante Andeutung, dass der MC. nur mechanisch verfuhr, ist es, dass er wohl sah, dass *welling* geschrieben war, das kleine Zeichen aber, sowie den metrischen Defect, nicht beachtete; oder eine Andeutung, dass seine correctere Abschrift des Original-MS. das Zahlzeichen übersehen hatte. Demnach wäre zu schreiben:

> *That pretty Welsh,*
> *Which thou pour'st down from these two welling heavens,*
> *I am too perfect in.*

So sagt Titus Andr. zu den Tribunen:

> *O earth, I will befriend thee with more rain,*
> *That shall distil from these two ancient urns;*

so Marlowe in Hero und Leander, 1. Sestiade p. 17. Vol. III. Dyce. im concetto:

> *And, as she spake,*
> *Forth from those two tralucent cisterns brake*
> *A stream of liquid pearl.*

Bekanntlich war dies schöne Gedicht Shakspeare (A. Y. L. 3, 5. T. G. 1, 1. 3, 1. cf. Dyce Vol. I. p. XLVIII.) besonders geläufig.

Denn wenn der MC. aus eigenem Geschmack änderte, wie sollte er da nicht, als ein sehr begabter und kühner Kritiker, auch das Metrum gebessert haben? Ich sehe, dass schon Steevens *two*, aber vor *swelling*, einsetzen wollte.

11. *Black* ist schlagend kräftiger für die rhetorische Concinnität: die schwarzen Schatten über die finster dämmernden Hügel jagen, das ist so jugendlich poetisch, wie Göthe's:

> Wo Finsterniss aus dem Gesträuche
> Mit hundert schwarzen Augen sah.

Wie prosaisch dagegen *back*, das auf *Driving* folgen zu lassen nur zu natürlich war.

13. Ich finde Malone's Aenderung *thrusted home*, ein Ausdruck wie *strike home* = „scharf treffen, empfindlich treffen", verständlich = „scharf genommen". Der Solöcismus in diesen Participien ist so gut wie keiner; auch zeigt der MC. hier kein modernisirendes oder antikisirendes Prinzip (eines wäre so verdächtig wie das andre), indem er an einer

anderen Stelle statt *splitted* die gebräuchliche Zusammenziehung *split* setzt: C. E. 5, 1.

Have I so crack'd my voice, split my poor tongue,

welches nicht tautologischer ist, als Schiller's:

Da rann kein Sand, und keine Glocke schlug.

Bei diesen auf einen Zungenlaut ausgehenden schwachen Verben (Fiedler Wiss. Gr. §. 174.) ist zwar meistens ein contrahirtes Particip Regel geworden, wie *cost, cut, hurt, let* etc., aber viele haben noch die aufgelöste Form neben der contrahirten: *spit* und *spitted, knit* und *knitted, slit* und *slitted, wet* und *wetted, wont* und *wonted;* Cooper braucht *bursted* für *burst:* Wagner S. 158; Shakspeare *casted* für *cast:* H. V. 4, 1.; *costed* findet sich bei Halliw. für *costly, cutted* ib., *rotted* noch heute. Wer also möchte sagen, dass eine aufgelöste Form wie *thrusted* nicht möglich gewesen sei? Das war also wohl auch nicht der Grund, warum die Stelle C. E. 5, 1. vom MC. geändert wurde, und deshalb wäre die Conjectur *splitted* für *split* A. Cl. 5, 2. nicht zu verwerfen. Umgekehrt steht *blent* für *blended* M. V. 3, 2. p. 525. Vol. II. ed. Coll. — Uebrigens kommt die Zusammenziehung schon im Angelsächsishen vor: Rask §. 207.

16. Weder ist „geköpert“ als Uebertragung vom Weben des Drells auf das Furchen eines Feldes natürlich und poetisch, noch passt die Grundbedeutung von *twill.* Dies Wort scheint mir unser Tülle zu sein, und ursprünglich eine runde Vertiefung, um Etwas aufzunehmen, oder ein rundes Loch, in dem Etwas umlaufen kann, zu bedeuten. Es könnte (wenn es nicht zu $\sqrt{}$*hwal* = *titubare, vacillare,* κυλίνδειν, κυλίειν (Pott. Etym. Forsch. I, 265) — dazu Hand-Quehle, Ags. *cellod* (*rotundus*) und *quill?* — gehört) vom Ags. *tvi* = *duo* herkommen, so dass das Umlaufen der Bewegung oder der Kreislinie der Grundsinn wäre. Das Verbum ist also erst von dem Instrument *twill* = Garnspule abgeleitet, und hat ursprünglich mit dem Streifigmachen oder Furchen des Zeuges nichts zu schaffen, sondern heisst nur mit Hülfe

der Garnspule verfertigen. Es wäre also vollkommen unmöglich gewesen, zu verstehen, dass dies Wort hier: gefurcht oder: in Reihen zusammengehäuft heissen sollte. — Noch weniger passt Frz. *touiller* = Schmutziges durch einander mengen, das wohl zu *touaille* = Engl. *towel* und zu Ags. *þvêal* = Waschung, Bad (Ettmüller Lex. p. 617.) gehört und hier keinen vernünftigen, viel weniger denn einen poetischen Sinn giebt. — Besser als dieser gelehrte Nothbehelf waren Hanmer's Päonien und Steevens' Lilien. — Wir bedürfen nun dessen nicht mehr, und haben eine hübsche und einfache Lesart, welche man schon lange angenommen hätte, wenn nicht bei corrupten Stellen man etwas Grosses und Ungewöhnliches dahinter vermuthete. Wenn der Dictirende etwas nach dem Dialect von Ostangeln sprach (cf. *twill* = *till* bei Halliw. Nr. 2.), so konnte der Fehler daraus entspringen.

20. Die Aenderung ist schlagend richtig. Antonius kann — ohne deutlichere Erklärung, dass er sich und die Königin zusammen meint — von seinen Offizieren — selbst mit einer Geberde gegen dieselben — nicht sagen: „Kündige der Cleopatra unsere Gäste an"; sondern es hätte ihre Gäste oder uns als Gäste heissen müssen. Auch würde das so lange nachher folgende *we all would sup together* etc. nicht die Seltsamkeit dieses Ausdrucks rechtfertigen, noch ist gesagt, wer eigentlich mit zu Gaste soll; der Zug bliebe ganz stecken. Dagegen ist es sehr natürlich, dass das gelehrte Wort *gests* von dem Lesenden (wie *togue* und Aehnliches) verkannt wurde, zumal da man das Wort Gäste früher auch ohne *u* schrieb: cf. Halliw. s. v. Nr. 2. Da Cleopatra selbst kommt, so übernimmt Antonius das Botenamt (*we have beat them*) und sagt vom Scarus mit Bezug auf *our gests* noch vorher *thy acts.* Alles das hängt vortrefflich zusammen.

21. Offenbar richtig. Wie gesucht ist es, dass die Buh-

lerinnen mit den Krankheiten ihr Spiel treiben sollen; wie correct, dass sie damit den Sündenlohn vergelten!

22. Liegt auf flacher Hand als richtig.

§. 109.

Bei den übrigen Stellen wird man, wenn freie Wahl ist, auch, mit Ausnahme von Nr. 4., nicht schwanken, obwohl die Vulgata haltbar ist.

1. Die „sommer-duftende“ Blume, über welche das Kleid hinstreift, giebt an sich ein reichlich so poetisches, obwohl weniger gesuchtes epitheton ornans, als die „sommerschwellende“. Auch treiben die Säfte der Pflanzen vorzugsweise im Frühling. Was hat es damit zu thun, dass Lucan (VIII, 829.) von den Ufern des Nil sagt, dass sie im Sommer überschwellen, wenn auch Lucan damals viel gelesen war? Und wie hätte Herr Arthur Gorges (NB. 20 Jahre nachdem Sh. dies Stück schrieb) das *aestate tumentes* wohl anders übersetzen sollen?

3. Das eigenthümlichere Wort ist *squeak.*

6. *Blighting* ist viel schöner und malerischer: der Wahn hat wie ein Mehlthau die Saat ihrer Hoffnungen niedergeschlagen. Evans kann (M. W. 5, 2.) wohl sagen: „ein fressender Aerger“; der „beissende Scherz“ (R. III. 2, 4.) ist ganz natürlich; sehr schön die „beissende Klinge“ (K. L. 5, 3.), erinnernd an Tegnèr, Frithiofs-Sage XI:

Men skarpt bet Angurvadel
Och Atles klinga brast.

und M. f. M. 1, 4. sind die „beissenden Gesetze“:

We have strict statutes and most biting laws

eine schöne Steigerung von *strict* (leider wieder eine Tautologie!) —; aber ein „beissender Wahn“ ist seltsam neu.

9) Ich kann nicht sagen, dass ich die „Bauernstädte“ im Gegensatz gegen Königthum und Adelsburg schön fände. Wie hübsch sind die freien „lustigen“ Städte zwischen dem Königlichen Lager und dem „wurmzerfressnen Sitz

von rauhem Stein"! wie schön solche gegensätzliche Vorstellungen gerade mitten im Getümmel des Krieges; Schiller, Wallenstein:

> Muss vorbei an der Städte Glanz,
> An des Dörfleins lustigen, grünen Auen.

Warum nahm Herr Collier diese hübsche Lesart nicht in seinen neuen Text auf?

12. Ziemlich gleich. Für das körperliche Knieen wäre *couchings* eigenthümlicher: *crouchings* klingt etwas voller. Ist hierauf *low-crouched curtesies* nachher ein absichtlich wörtlicher Rückbezug?

13. Bei einer Reihe von ähnlichen Prädikaten ist es nicht schön, wenn diese mit *best* anheben und mit fast demselben Wort *the best* oder *most best* (Herr Collier sagt nicht, ob der MC. das *the best, the dearest* der Fol. stehen lässt) schliessen soll. Das etwas künstlich gesagte (der Druckfehler lag nur zu nahe) *your blest object* wird gewissermassen durch das folgende *the argument of your praise* steigernd interpretirt. *Your best object* wäre fast allzu einfach.

17. Warburton fand in der Vulgata: „(die Vorsicht eines wachsamen Staates) nimmt Platz bei dem Gedanken" eine besondere Schönheit. Ich finde bei der Lesart des MC. die Stelle rhetorisch viel concinner: „Die Vorsicht „eines wachsamen Staates zählt jedes Goldkorn, ergründet „alle Tiefen, hält Schritt mit dem Gedanken, und, „fast göttergleich, entschleiert die Gedanken in ihren ersten „dumpfen Anfängen." Dann ist zwischen dem Erreichen des Denkens in seinem letzten und höchsten Fluge und dem Enthüllen der Gedanken in ihren ersten Keimen ein schöner Gegensatz gewonnen. — Im besten Falle würde man unter dem „Platz" nur die „Wiege" verstehen können, hätte also wenigstens keinen neuen Gedanken, da Allgegenwart und Allwissenheit ein und dasselbe Object hätten.

18. Für *drugs of the world* stimmt das folgende *confectionary* und die Nebenbedeutung des Werthlosen dieser

künstlich bereiteten Waaren; für *drudges* könnte man das folgende *the mouths — of men* anführen. Andrerseits ist, da es sich um Befriedrigung natürlicher Lüste handelt, die Nennung der Isis nicht unpassend; auch stimmt dazu *sweet*, besonders aber spricht dafür die Nähe ähnlicher eclatanter Hörfehler, wie *meadows* und *abhorr'd*, so dass dadurch die Vermuthung verstärkt wird, als habe der Dictirende das *r* so erweicht, dass der Nachschreibende es oft suppliren musste, was er denn natürlich auch fälschlich thun konnte.

19. Johnson bemerkte mit Recht: *Madmen think not wholly at random.* Dennoch hat, um die Vulgata begreiflich zu machen, der allergrösste Hypothesen-Scharfsinn angewandt werden müssen, und die Frage mit *This* hat Keiner ergründen können. Johnson änderte *block* in *flock* und nahm an, Lear habe eine Flocke Wolle auf dem Boden erblickt, die ihn von seiner Predigt abgebracht und auf den Gedanken geführt habe, sich (daraus?) — Filzschuhe für seine Reiter zu machen! — Wer würde dieser Verbindung haben folgen können? — Steevens bewies nicht, dass *block* auch Hut heissen könne, sondern dass es Hutform*) hiesse, und dass darüber einige Witze mit *blockhead* gemacht seien: also nur die sinnliche Anschauung hätte dies Wort dem Hörer verständlich machen können. Ueberdies war es eine Hypothese, dass Lear überhaupt einen Hut getragen, die mindestens durch seinen wahnsinnigen Aufputz mit Blumen nicht unterstützt wird; endlich abermals Hypothese, dass er diesen hier abgenommen, weil er habe predigen wollen, wie wandernde Geistliche es wohl thun mochten. — Ich denke, wir entledigen uns gern aller dieser Künstlichkeiten, indem wir ihn mit der abrupten Rede: „Ha, ein guter Plan!" — sich unterbrechen lassen. Niemand hätte daran gezweifelt, dass dies richtig sei, wäre immer so gelesen: denn da öfter

*) So in dem Epigramm von Heywood (Marl. III. p. 239.): *He wears a hat now of the flat crown block.*

und noch 1513 bei einem Turnier Heinrichs VIII. Pferde mit Filz beschuht waren, so lag die Idee für das zerstreute Gehirn eines Wahnsinnigen nahe genug, wenn er nur auf seine Stiefel blickte (eben vorher: *Pull off my boots: harder, harder; so.*), mit denen er sich vielleicht noch immer während der Reden *If thou wilt weep…* beschäftigt hatte. Oder war dieser Gedanke schon die Ursache, dass er sich die Stiefel ausziehen liess, um sacht zu gehen, oder um sich niederzulegen? Ueber das interessante Genus der Hör- oder Declamationsfehler, zu denen vermuthlich auch *block* statt *plot* gehört, cf. §. 155.

§. 110.

4. Am wenigsten kann man mit dieser Aenderung stimmen. Denn zwar fügte der Plutarchischen Beschreibung von den purpurnen Segeln (Plut. Anton. p. 676. ed. Froben. 1560. fol. *ἱστίων ἁλουργῶν ἐκπεπετασμένων* — North: *the sailes of purple*) der Dichter das seidne Tauwerk hinzu; zwar kann das Anschwellen dieses Tauwerks nur uneigentlich von dem Anschwellen der daran befestigten purpurnen Segel gesagt sein; zwar ist es an sich eine sehr liebliche Vorstellung, dass diese seidnen Schnüre nach der Berührung der blumenweichen Hände duften, durch die sie gleiten; zwar thut uns sogar Herr Singer den Gefallen, diese Lesart anzunehmen: aber — North übersetzt das Plutarchische: *αἱ μὲν πρὸς οἴαξιν αἱ δὲ πρὸς κάλοις ἦσαν· ὀδμαὶ δὲ θαυμασταὶ τὰς ὄχθας ἀπὸ θυμιαμάτων πολλῶν κατεῖχον* durch: *some stearing the helme, others* **tending** *the tackle and ropes of their barge, out of which there came a wonderfull passing sweete savor of perfumes, that perfumed the wharfes side.* Demnach würde die falsche Vulgata auf's Genaueste mit North, dem Shakspeare sich oft wörtlich anschliesst, übereinstimmen, indem daselbst nicht blos erst nur von den verschiedenen Beschäftigungen der Damen, und dann erst vom Wohlgeruche, sondern auch geradezu vom Anspannen der Taue

die Rede ist. Auch eine andere Stelle: *a pavillion of cloth of gold of tissue* stimmt fast wörtlich mit der Vulgata: *In her pavilion (cloth of gold of tissue)* überein, wo der MC. das letzte *of* in *and* verwandelt. Zufall kann dies nicht sein. Unmöglich könnte man denken, es habe die Erinnerung an jene vielgelesene Uebersetzung oder falsche Kritik der Hgg. der Fol. 1. die Worte des Dichters derselben analoger gemacht. Und doch wäre es an sich sehr möglich, dass der Dichter, wie er eine Menge neuer Züge in die North'sche Beschreibung einschob, wie oben den, dass die Segel so stark parfümirt waren, dass die Winde davon liebekrank wurden, ebenso hier bei dem Tauwerk einen ähnlichen Zug anbrachte, um durch beide den weithin sich verbreitenden Wohlgeruch zu motiviren.

§. 111.
Bemerkungen zu Kl. II.

a. Unter diesen zehn Aenderungen könnte nur Nr. 5. Bedenken erregen, obwohl das Schiefmachen der Köpfe nicht schöner gesagt wäre als das Beugen der Häupter, da es sich um Paläste und Pyramiden handelt, jene einfachere Metapher also poetischer erscheint. Von den übrigen sind 3. 4. 7. 8. 10. pure zu acceptiren: das Verkennen seltnerer Wörter, wie *sper, sphere, shine* (als Substantiv immerhin poetisch, cf. Todd.) — ich finde *steel* durchaus nicht nöthig, *same* unwahrscheinlich —; die Verkennung der eigenthümlichen Localität bei Nr. 10., — führte zu den ganz abgeschmackten Vulgaten, die durch eine gewöhnlichere Vocabel einen ungewöhnlichen, ja ganz unlösbaren Sinn gaben.

1. Seltsam, dass man an der Richtigkeit von *glaives* gezweifelt hat! Die Rede bedarf ja eines speziell kriegerischen Geräths, um concinn zu sein. Für die geistliche Gelahrtheit ist, wie die Feder die Lanze und die Zunge die Trompete, so das Buch die Waffe; in dieser Aehnlichkeit liegt gerade das Treffende der Rüge. Gräber, was

würden die für einen Gegensatz zum geistlichen Wesen bilden? — Wer „Beinschienen“ vorzog (Steevens) und an die Schweinslederbände dachte, verirrte sich aus dem edlen und erhabenen Tone der Shakspeare'schen Histories in das Gebiet des humoristischen Romans, wo ein Gelehrter mit Schmerzen die Kugeln aus den geliebten Folianten zieht: Domine Sampson in W. Scott's Guy Mannering. Wie kleinlich und albern wäre solcher Vergleich hier!

2. *Still* ist prägnanter für die Klage des schwachen Königs: immer wieder und wieder.

6. Einen so verzwickten Befehl geben, wie: „Ich möchte nicht, dass du irgend einen Augenblick Musse so in Verruf brächtest, dass du (darin) mit Lord Hamlet Worte vergeudetest“, kann nicht heissen, „kurz und gradezu“ sprechen.

9. Ein etwas curioser Ausdruck für den abwesenden Gemahl der Imogen wäre *her sweet*, und natürlicher ist: Agenten zu ihrem Gefolge; auch die Entstehung der Vulgata leicht erklärlich, da, wenn dictirt wurde, fast nothwendiger Weise statt des Fremdwortes das gleichlautende gewöhnliche Wort gedruckt oder geschrieben wurde. Pisanio, dessen die Königin sich hier entledigen will, gehört gerade zu diesem „Gefolge“.

§. 112.

b. Diesen 20 Aenderungen gegenüber sind nur einige Vulgaten completer Unsinn: 21. 29.; aus den übrigen haben meistens die Ausleger einen Sinn, wenn auch oft nur mit grosser Mühe, herausgelockt.

In Nr. 29. sah schon Warburton, was nothwendig war; nicht ohne Scharfsinn war dies möglich; des MC. Aenderung ist dem Wesen nach dieselbe.

Bei mehreren Vulgaten ist es wohl zu beachten, wie sie ein gewöhnlicheres Wort, eine ordinärere Wendung (11. 23.) enthalten, welche freilich schlechter passten, als das eigenthümlichere Wort, die prägnantere Wendung, welche

von dem MC. geboten werden. War es nicht bei etwas undeutlicher Handschrift natürlich, dass ein auf den Sinn Unaufmerksamer auf *myself would* ein *gladly* (12.), auf *our* ein *works* (26.), auf *false* ein *soul* (30.) folgen liess, und dass er mit *horse* das Beiwort *tired* (14.), mit *of hell* das *son* (wie ebendaselbst mit *nature* das *slave*) (24.) verband? Konnte nicht eine Erinnerung an das „Hunger ist der beste Koch" zu dem Verlesen des *clock* führen, als ob *cook* (13.); eine nur auf die „Mädchen" gerichtete Aufmerksamkeit zu dem Verlesen des *cruel*, als ob *civil* (27.) dagestanden hätte? So hätten auch die beiden seltneren Wörter *drivel* (16.) und *'sconce* (28.) einem ganz gewöhnlichen Worte weichen müssen. Man beachtet, glaube ich, nicht immer, dass die Thätigkeit des Abschreibers oder Setzers eine so auf das Einzelne gerichtete ist, dass ihn nur das Allernächste verführt, während er den allgemeineren Zusammenhang nicht festhält. Aus solchem halben Verstehen kommt aber natürlich nur zuweilen vollkommener Unsinn, meistens ein schiefer, schwacher Sinn heraus.

Ohne Frage vorzuziehen ist die Aenderung:

11. Kein guter Dichter hätte ein so gewöhnliches Wort wie *purpose* zweimal hinter einander in drei Zeilen gebraucht. *Practise* im Sinne von „listiger Streich" ist sehr passend: M. f. M. 5, 1. *in hateful practise;* Oth. 5, 2. *Fall'n in the practise of a cursed slave;* häufig: *This is practise* und im Plural.

13. Der „Bote" passt gar nicht; auch nicht das „nach Hause", denn das Klopfen des Kochs könnte sich ja nur auf das Gehörtwerden im Hause beziehen: der Schlag der Thurmuhr ruft auch den Entfernten nach Hause. Dies ist unzweifelhaft der Sinn.

14. Das „buntgeschmückte" Pferd müsste schon ein bestimmter damals currenter Beiname für den berühmten Morocco, das Pferd des Herrn Banks (cf. Nares s. v. *Banks's horse* und *Curtal*, sowie Steevens u. A. zu L. L. L. 1, 2.), gewesen sein, um nicht als das ermüdete Pferd verstan-

den zu werden. Wir kennen die Ausdrücke *the learned horse, the dancing horse,* jenen seltsamen sonst nicht; noch zeigt der von Steevens mitgetheilte Holzschnitt irgend einen Kopfschmuck. Dagegen können wir unter *trained* wohl jenes Pferd verstehen, obwohl es nicht nothwendig ist.

19. Weder beweisen die *men of sort and suit* (M. f. M. 4, 4. „Männer von Art und Schick") und *But few of any sort and none of name* (M. Ad. 1, 4. „Aber wenige von jeder Art, und keine von Ansehn") dafür, dass *of sort* = *of high rank* stehen könne, noch die Krämerrechnung bei Steevens (was lässt sich nicht an Sprachfehlern durch Handwerkerrechnungen belegen?) oder die *sorts of music* (umgekehrt wird ein Schuh draus!) dafür, dass man *of sorts* = *of different kinds* habe sagen können. Aus „Euphues", dem Shakspeare sich hier anschloss (cf. Malone's Note): *choosing their officers and creating their king.... Every one has his office, some trimming the honey* u. s. w., folgt Nichts. *Officers of state* ist sehr hübsch und passend.

23. „Er prahlt mit den Vorrechten des Ortes: sonst dürfte er nicht so reden" ist kein Gegensatz; der Gedanke erfordert: er verlässt sich, trotzt auf u. s. w. *To bear one's self upon...* ist eine gewöhnliche, *to brave one's self upon...* scheint eine seltne Redensart.

Bei 20. 21. 24. 25. 26. 27. (die Ironie passt weder zu dem Vorhergehenden *(tyrant)*, noch zum Folgenden (*cut off*)) 28. 29. 30. enthält die Aenderung überall den treffenderen Begriff; auch das im Winde oder mit dem Winde getragen werden (20.) passt weniger gut zu den Segeln, die selbst ziehen. Für 28. kommt noch das „*hid himself*" aus *The Historie of Hamblet* als Nebengrund zu der Geschraubtheit der Vulgata hinzu.

Zweifeln könnte man bei 4 Fällen:

12. Für den augenblicklichen Zustand des Erzählenden passt *gladly* besser, für die Lage in der Erzählung selbst *gently*.

15. Man könnte in dem Ueberraschenden: „sie flucht (statt etwa *God damn* zu sagen): o süsser Benedict" eine Vermehrung der komischen Wirkung finden; doch wäre dieser Zug auch für die niedliche Männerfeindin ziemlich plump.

18. Obgleich beide Epitheta passen, so ist *greedy* das härtere; als eine Milderung um der Stuarts oder gar um der Presbyterianer willen könnte eher *giddy* als *greedy* angesehen werden.

22. *Great states* klingt minder schön, und *seats* als die Plätze der Grossen zunächst dem Thron gäbe einen Sinn. *States* ist correcter; Schlegel übersetzt schon Lehn.

§. 113.

Besonders schwierig ist die Entscheidung in zwei Fällen:

16. Reiche Reime sind in der älteren Zeit (z. B. Marlowe Vol. II. p. 185. a. E. der Scene: *go* — *go*) nicht selten. War also dieser Catch entlehnt, und sollte die letzte Zeile auch noch auf den hergebrachten Kampf zwischen *Vice* und *Devil* (Collier, *Annals of the Stage* II. p. 265. 269. 270.) gehn, so ist die Vulgata zu erklären. — Andrerseits sieht die leichte und zierliche Fügung des Catch ganz nach Shakspeare's eigner Hand aus, und es kann sich der Clown sehr wohl von Malvolio mit der letzten Zeile: „Leb wohl, Gevatter Schuhputzer!" verabschieden. Das alte Wort *drevil* oder *drivel* war leicht zu verkennen. — Johnson's von Mason unterstützte Vermuthung, *mean-evil* zu lesen, war scharfsinnig, brächte aber einen sehr schlechten Witz in das leichte Lied.

17. Die Vulgata *pugging* hat man nicht bestimmt nachweisen können. Steevens sagt, sie komme „in einem Stücke von Greene" vor (Herr Singer wiederholt dies wörtlich), ohne zu sagen, wo und wie. Hiervon kann man also vorläufig absehn.

Dagegen kommt allerdings in einem alten Stücke (*The Roaring Girl,* 1611.) das Wort *puggard* unter einer Reihe von Ausdrücken für Spitzbube, Gauner vor (cf. Nares s. v.), so dass es eine bestimmte Art der Dieberei zu bezeichnen scheint: *of cheaters, lifters, nips, foists, puggards, curbers,* — welches sich durch das bei Halliwell angeführte *to bugger = to cheat at play* zu bestätigen scheint, so dass es den falschen Spieler bezeichnete. Was die Etymologie dieses Wortes angeht, so scheint mir der Grundvocal von Ags. *pæcëan, pæcan = decipere, fallere* (Ettm. Lex. p. 273.) zu fern zu liegen, und es würde sich fragen, ob man nicht alle jene Dämonen und dämonische Einflüsse bezeichnenden Wörter, wie *Puck, Pucker* (Angst), *to boggle, to take bug* (Halliw.) oder *boggart* (= scheuen vom Pferde: Jos. Hunter Hallamsh. Gloss. p. 13.), *bug* und *boggy-bo* (Marl. 2 Tamb. I. p. 179. *bugs* höhnisch = Bumänner), auch *bugar* (Gespenst, Teufel), mit dem Celtischen Worte *bōg* = Geist, Kobold, dem Slavischen *bog* = Gott, und dem Zigeunerworte *beng* = Teufel (cf. Pott, Zig. II. p. 407.) zu verbinden habe. Dann könnte *bugger* = „falsch spielen" und *puggard* dazu gehören, insofern als der Teufel nach dem Volksglauben in solche Geheimnisse einweiht.

Entfernt man sich dadurch von der Erklärung der Vulgata *pugging = thieving*, so ergäbe sich für diese noch eine andere Etymologie, aus dem Rothwälschen: *Bock* = Hunger (Beitrag zur Grammatik der Rotwellischen Sprache etc. Frkft. u. Lpzg. 1755. p. 17.), *boko* = hungrig (Pott, Zigeuner II. p. 396.); und hierzu, nicht zu der vorigen Wurzel, würde das in Devonshire gebräuchliche *pug = tooth* für Augenzahn, und *to pug = to eat* in Wiltshire (Beides bei Halliw.) gehören. Dann hiesse hier die Vulgata: „Meinen Hungerzahn zu schärfen"; und Dr. Thirlby hätte ganz Recht gehabt, es für *„cant of the gipsies"* zu erklären.

Dass *to prig*, welches in verschiedenen Dialecten stehlen, mausen heisst (vielleicht ursprünglich Wild stehlen?

vgl. *to prick:* Crav. Dial. II. p. 57.), hier sehr wohl passt, ist andrerseits gewiss. Der Clown sagt nachher *prig* für Dieb, und in der *Fraternitye of Vacabondes* von 1575 (cf. Halliw.) kommt *Prygman = thief* vor. Dies Wort war also sicher damals ein Spitzname der Art, und daher wäre es wenigstens nicht schlechter, als Hanmer's und Warburton's *progging* = fouragirend, mausend.

Jenseits der Elbe sagte man vor Zeiten und noch in niederen Ständen Pracher für Bettler, Vagabunden; dies stimmt am nächsten zu *to prog.* Dagegen scheint *priggin* = naseweis in Yorkshire (Crav. Dial. II. p. 58.) anderswohin zu gehören; dem *to prig* = knickernd dingen, wie es in Northumberland vorkommt, entspricht das im Schleswig'schen scherzhaft gebräuchliche prieten der Bedeutung nach vollkommen.

Wer die Unsicherheit etymologischer Argumente kennt, wird demnach die Vulgata nur mit grossem Bedenken stehen lassen: entscheiden wird in einem vielleicht schon vor 200—300 Jahren nur halb verständlichen Gaunerliedchen wohl Niemand wollen.

§. 114.

c. Diese 10 Aenderungen sind minder schlagend, und man muss einräumen, dass auch die Vulgata durchweg einen Sinn giebt. Vgl. das §. 112. Bemerkte. — Aber wenn freie Wahl ist, wird man die correcteren Begriffe lieber nehmen, welche *serve* (31.), *boasted* (32.), *tun'd* (35.), *burdens* (36.) darbieten, und das sinnlichere *purse* (37.) — das Sündengeld —, wie auch die schöne poetische Vorstellung des winterlichen Schutzes durch das Moos (40.), nicht verschmähen dürfen. Ein Bedenken möchte *peasant* (33.) erregen, da die linkische Manier dadurch angedeutet sein könnte, dass der Bauer den Brief dem Könige wie auf dem Präsentirteller bringt, wie wenn sonst Unterthanen dem Herrn König eine Gabe darbringen; doch ist zuzugeben, dass, bei mangelnder

Interpunction und etwas flüchtiger Schrift, der Druckfehler, aus *What* — *bringst* hervorgehend, fast unvermeidlich war. — Auch erscheint die Antwort des Silius bei der Lesart *gains* (38.) fast schal und allzu generell, dagegen bei der Vulgata höchst prägnant: nur möge man nicht vergessen, dass der geschmackvolle Warburton, obwohl er eine scharfsinnige Erklärung fand, den Ausdruck schlecht und dunkel nannte. Immerhin bliebe es eine kühnere Annahme, dass so eigenthümliche Wörter, wie *breeders* (cf. Haml. 3, 1. zu Ophelia: *Why would'st thou be a breeder of sinners?*) und *grants*, der Willkür des Abschreibers oder Setzers entstammt sein sollten.

§. 115.
Bemerkungen zu Kl. III.

Auch diese Aenderungen sind keineswegs alle überzeugend. Freilich sind Nr. 4. 7. 8. offenbar richtig, da die Vulgata keinen Sinn giebt; freilich fügt sich *story* (1.) nur gezwungen einer Erklärung, und ist *scorn* sehr schön, so wie dasselbe von *stain* gilt, während *slave* matt und schief ist*) (3.); freilich nehmen wir *kin* (10.) und *sharp* (2.) recht gern für die minder passenden Synonyma, aber Nr. 5. 6. sind Verdrängungen des Eigenthümlicheren durch Gewöhnlicheres und minder Passendes, Nr. 9. und 11. sogar Verdrängungen altpoetischer Wendungen, Modernisirungen:

9. Es wäre allerdings noch die Frage, ob die alte Wendung *write happy* (K. L. 5, 3.), *I write man* (A. W. 2, 3.),

*) Vielleicht schwebte Shakspeare bei diesem Verse:

Thou stain of nature and thou scorn of hell

der Anfang der heftigen Scheltrede Tamerlans vor, gerichtet an seinen unglücklichen Sohn:

Image of sloth, and picture of a slave,
The obloquy and scorn of my renown!

2 T. I. p. 184. Ich kann dem vortrefflichen Gervinus in Bezug auf den geringen Einfluss, den er Marlowe auf Shakspeare einräumt, nicht beistimmen; ich finde in den älteren Stücken eine Menge Beziehungen.

I now write 50 *years* (B. Jons.), *Since I writ widow* (Barry bei Coll. Vol. III. p. 266.), = schätze dich glücklich, ich achte mich einen Mann, ich schätze mich nun einen Funfziger, seit ich mich zu den Wittwen zählte (εὔχομαι εἶναι), genügt, um sowohl A. W. 3, 5. *I write her good creature* = ich achte sie für ein gutes Geschöpf (was ohnehin sehr schlecht passt, während die Lesart der Fol. 2.: *Ay, right, good creature!* vortrefflich passt: cf. Tieck) zu verstehen, als auch um es zu rechtfertigen, zu sagen *my mouth... writ as little beard,* d. h. mein Mund zählte sich, schätzte sich zu so wenig Bart. Aber die Möglichkeit einer so gezierten Ausdrucksweise (wenn sie nicht eine Schauspielerübertreibung ist) kann für Lafeu nicht in Abrede gestellt werden.

11. Auch hier ist es noch fraglich, ob alte Uebertragungen des *drive* = *ferri,* welche mit der richtigen Präposition *at* verständlich sind, genügen, um das *drive* mit *upon* zu rechtfertigen. Dass *dine* durchaus kräftig und correct ist, wird Niemand leugnen; auch viel besser als Heath's *thrive.*

5. Herr Collier irrte sich in der Vertheidigung dieser Lesart auf jeden Fall, da Corinnus und Silvius, wie es aus 3, 4. hervorgeht, auf die Rasenbank sich gesetzt hatten. Er bemerkte diesen Irrthum selbst, und liess in der 2ten Ausgabe der *N. and Em.* p. 130. diese Stelle ganz aus: ein Verfahren, dessen Grund wir nicht einsehen, da nur durch vollständige Mittheilung auch gerade der schlechten Correcturen wir ein richtiges Bild von dem MC. erhalten. Obwohl es nun nicht nothwendig ist, dass Silvius sagt, er sitze, so kann man doch, da er mit den Worten: *or if thou hast not broke from company* u. s. w. aufspringt und Corinnus allein sitzen lässt, den Gegensatz wünschen; dass er einem Schauspieler vielleicht noch natürlicher in den Mund lief, als dem Dichter, wäre ein schwaches Argument.

6. Unleugbar ist zwischen der auch dem Bettler erlernbaren Gelehrsamkeit und dem angeborenen Adel des Blutes ein schöner Gegensatz zu finden, wie ihn alle Zeiten, auch

die Griechen namentlich (Pindar, Plato u. s. w.), empfunden haben. Man sehe Johnson's treffliche Anmerkung. Die Härte des Ausdrucks ist nur ein schwacher Gegengrund.

Das Wahrscheinlichste bleibt immer, die Seltenheit solcher das Schönere oder Eigenthümliche verwischenden Lesarten angesehen, dass des MC. Quelle auch nicht das Original war, sondern nur eine, obwohl viel correctere Abschrift, und dass darin auch einzelne Fehler waren*). Schreiben wir dagegen Alles dem eigenen Urtheile des MC. zu, so wären solche Einzelnheiten ein Beweis, wie auch der Klügste irren kann.

§. 116.

Bemerkungen zu Kl. IV.

1. Die Vulgata *black is the school of night*, welche bisher Niemand verstanden hat, und die also zu verschiedenen Conjecturen (*stole, scowl, poole, shield, soil*) geführt hat, könnte sich vielleicht halten lassen, wenn man nachweisen könnte, dass der Dänisch-Friesische Aberglaube von der „sorte Skole", der Schule des Teufels (cf. Müllenhoff, Schlesw. Holst. Sagen, S. 192. cf. S. VI. (auch in Angeln); darnach Thorpe, North. Myth. III, 12 ff.), auch (wie so viele andre) in England gangbar gewesen sei oder noch sei. — Es würde kindisch-abgeschmackt sein, „die Schule bei Nacht oder bei Abend" verstehen zu wollen. — Die Aenderung des MC. ist übrigens nicht schlechter, als eine der andern Conjecturen, was den Sinn anbelangt; diplomatisch empfiehlt sich *scowl* als seltneres Wort, aus dem am ersten *school* entstehen konnte, am besten. — Die mit jenem gemüthlichen Teufelsspuk zusammenhangende drollige Erzählung hat Dickens (*Househ. Words* XIII, p. 96. Tauchn. Ed.) allerliebst nacherzählt.

*) Ed. Alleyn, der grosse Nebenbuhler von Rich. Burbadge, spielte die Rolle Heinrichs VIII. und zog sich 1606 von der Bühne zurück. Vor 1623 gab es keinen Druck des Stückes; die rivalisirende Gesellschaft muss es also nach einer Abschrift gegeben haben. — cf. §. 250.

2. Eine sehr schwere Stelle. Die Vulgata zu vertheidigen, hat man erstens (am besten Nares) *clam* herbeigezogen, welches ein Ausdruck beim Glockenläuten ist und, allem Anscheine nach, nur das (falsche oder richtige) Zusammenklingen mehrerer Glocken bezeichnen kann, so dass es hier höchstens in dem Sinne: „Schreit (noch einmal) recht tüchtig durch einander, und dann lasst's gut sein!" (Malone, Collier Ed. 1.) passen würde; dann müsste man das wichtigste Wort: „noch einmal" oder „zum letzten Mal" hinzudenken; überdies ist es reine Annahme, dass *clam* aus *clamour* entstanden sei, und es könnte auch klemmen die Grundbedeutung sein. Nur wenn *to clam* das Ausklingenlassen der Glocken bedeutete, liesse sich solche Kühnheit rechtfertigen, durch die *clamare* zu der Bedeutung *cessare clamorem* käme. — Die andre Bedeutung von *to clam* = *to muffle a bell* (Halliw. Nr. 14.), d. h. den Klöppel umwickeln und dadurch den Ton dämpfen (Johnson zu Oth. 5, 2.), liegt noch ferner von *clamour* ab, und gehört wohl zu der Bedeutung kleben, verspunden, ersticken. — Dagegen ist der Ausdruck *to charm one's tongue*, = die Zunge zum Schweigen bringen, ein alterthümlicher, der sich mehrfach bei Shakspeare (3 H. VI. 5, 3. T. S. 1, 1. Oth. 5, 2.) und andern Gleichzeitigen (Spenser, Ben. Jons. Barth. Fair 2, 1. Lond. Prod. 2, 1. in. und öfter (cf. Steevens zu Oth. 5, 2. und Malone's Note)) findet. — Wenn nun Hunter bei John Taylor den Ausdruck *Clamour* = lasst ruhen, und bei Udall *chaumbre* = aufhören lassen (cf. Herrn Singer p. 79.) fand, und dabei mit Recht an *chômer* (dies Wort meinte er doch wohl) erinnerte, so könnte dies darauf hinführen, dass der ganze Ausdruck *to charm one's tongue* nicht von *charmer* = *fascinare*, sondern von einer Verdrehung des *chômer* und einem transitiven Gebrauche desselben herkäme, in dem Sinne von *Le moulin chôme*; und jene Redensart hiesse eigentlich: die Zunge feiern, stillstehen lassen. Für ein veraltetes Wort wie *chaumbre* könnte mehrfach *clamour* ge-

druckt sein, und man würde durch den Druckfehler bei Taylor den Druckfehler hier im Sh. nicht rechtfertigen. Aber natürlicher ist eine besondere Anwendung der hemmenden Zaubergewalt, und T. S. 1, 1. *I will charm him first to keep his tongue* führt darauf hin, während J. C. 2, 1. *I charm you* = ich beschwöre dich (flehe dich an) auf den fördernden Zauber der Rede in besonderer Anwendung geht.

3. Johnson nahm Anstoss an dem Ausdruck: „in der Braue" oder „in der Stirn der Jugend", und wollte *blow* lesen. Die von Steevens für die Vulgata beigebrachten Beispiele: Oth. 1, 3. *The very head and front of my offending have this extent, no more,* und K. J. 5, 6. *Why here walk I in the black brow of night to find you out* lassen die ganz abrupt, ohne erläuterndes Synonymon oder Epitheton stehende „Braue der Jugend" nur um so seltsamer und unverständlicher erscheinen. Denn Jenes ist ein, wie tausend Beispiele zeigen könnten, zu einem gewöhnlichen Ausdruck kühn steigernd hinzugefügtes Synonymon; dieses eine ganz correcte Metapher von den *inky brows, nigra supercilia* der Nacht. Für die Vulgata wüsste ich hier keinen Rath, wenn man nicht es als Latinismus = in der Hoffart, dem Trotz der Jugend (*supercilium*, ὀφρύες) nimmt. Heisst doch *brow* eher die trüb-umwölkte, als die heitre Stirn: wie sollte es dann ohne Beiwort = „heitrer Glanz" sein? Auch im übertragenen Sinne heisst es mehr drohendes, als heitres Aussehn, z. B. H. VIII. Prol. *Things now bear a weighty and a serious brow.* [W. T. 1, 2. hat man *to hold a brow* nun eigentlich zu verstehen.]

4. Die Aenderung verwischt hier einen eigenthümlichen Zug, indem den von den Elfen betretenen Grasringen Herbigkeit beigelegt wird, als Grund, warum die Schafe nicht davon fressen wollen. *Sour* = *coarse, harsh* vom Grase, welches auf feuchten Wiesen wächst und vom Vieh gemieden wird, ist dialektisch in York- (Crav. Dial. II, 150.) und Lincoln-Shire (Halliw. s. v.). Bei W. Scott

(*Minstr. of the Bord.* I, p. 279. 286. Baudry Ed.) finde ich nur die Angabe, dass diese Ringe nach der Volksmeinung entweder gelb und verwelkt, oder tiefer grün aussahen*). Die Zusammenstellung der beiden Adjective *green* (d. i. tiefer grün?) und *sour* ist freilich etwas wunderlich und hart für die zarte Beschreibung, und die Verderbniss lag, zumal wenn Sh. *green-sord* schrieb, nahe: cf. Dyce, *A Few Notes* p. 80., welcher zeigt, dass Sh. W. T. 4, 3. und selbst Milton P. L. XI, 433. noch so schrieben, ja Pope noch 1709 *greensword.* (cf. *Sword* Nr. 1. bei Halliw.)

5. Seit Mason's Aenderung stimmen alle älteren Kritiker damit überein; Sinn, Scenenschluss und Wohllaut (*intend to send*) empfehlen diese, obwohl ziemlich undiplomatische Reimänderung. Wäre sie nicht ein Beweis mehr dafür, dass die Reime später auf eine nicht immer geschickte Weise absichtlich verdrängt wurden, dem Geschmack des Publikums zu Gefallen?

6. Es mag wohl Niemand entscheiden, ob in Armado's Rede die tautologischere Vulgata oder die Aenderung, die einen neuen Begriff bringt, besser sei. Dagegen wird der umgekehrte Fall

10. unbedenklich für den MC. entschieden werden können, da die Erklärung für die Anrede *Free lords* sehr weit hergeholt werden müsste, um verständlich zu sein. Vgl. die Ausleger.

9. Nothwendig ist die Aenderung nicht, da die grosse Bande (*our wild faction*), von welcher die drei „Verbannten" die Anführer und Sprecher machten, welche aber selbst aus allerlei Volk (deshalb die Sprachkenntniss für den Hauptmann nothwendig?) bestand, hinter der Scene gedacht werden kann. — Uebrigens erwählen die „Verbannten", nachdem sie sich unter einander besprochen haben, ohne Weiteres Va-

*) Halliw. s. v. *fairy-circles, fairy-rings*, und Nares s. v. *fairy-circles* sagen, dieselben rührten in Wirklichkeit von einer Art von Schwämmen her.

lentin zu ihrem Hauptmann, und eine Andeutung, dass noch mehr untergeordnete Mitglieder der Bande zurück seien, würde immerhin vermisst werden. Auch am Ende des Stücks (5, 4.) ist nur von diesen „Verbannten" (*These banish'd men* etc.) die Rede, und wenn eine grössere Anzahl da wäre, würde sie vergessen sein. Freilich ist keines der Shakspeare'schen Stücke so schwach in der Motivirung als dieses, Meres stellte es also sicher aus chronologischer Rücksicht zu allererst (cf. Coll. Vol. I. p. 89.); von da zu der *Com. of Err.* ist ein ganz ungemein starker Fortschritt bemerkbar: letzteres Stück ist, obwohl auch noch etwas alterthümlich, doch schon sehr fein durchgeführt, ähnlich Göthe's „Mitschuldigen." Ich halte L. L. L. für später als beide.

§. 117.

Ist es nicht auffallend, dass von den in den drei letzten §§. erwähnten Aenderungen es gerade die undiplomatischsten sind, welche am meisten Bedenken erregen? Könnte dies dafür sprechen, dass der MC., wenn er die Bahn der diplomatischen Kritik verliess, in die Irre ging? oder für eine zweite Hand? oder verblenden uns nur die für solche Vulgaten, wie *pugging, story, book, writ, drive, school, clamour* etc., aufgefundenen scharfsinnigen und gelehrten Erklärungen? Oder endlich, waren es Abschreibefehler in der Quelle des MC.?

B.

§. 118.

Die Corruption der Wortmitte kann sich auf Vocale oder Consonanten beziehen. Jene Gattung ist um so natürlicher als Lese- und Druckfehlerart, da die Vocale für das Auge minder hervorragen, als die meisten Consonanten, und ungemein leicht bei undeutlicher Schrift oder flüchtigem Lesen zu verkennen sind.

Unter den vocalischen Corruptelen beruht die Hälfte auf der blossen Vertauschung und Zusetzung eines einzigen Vocals. — Wir unterscheiden demnach folgende Klassen:

					Vulgata.	MC.
I.	a)	1.	Temp.	2, 1.	*this*	*thus*
		2.	C. E.	1, 1.	*this*	*thus* (n. r.)
		3.	R. III.	1, 1.	(*of*) *this*	*thus* (*of*)
		4.	A. Y. L.	1, 2.	*man*	*men* (H.)
		5.	Haml.	3, 1.	*beck*	*back*
		6.	A. Y. L.	3, 3.	*wind*	*wend* (J.)
		7.	-	5, 3.	*rang*	*ring* (St.)
		8.	T. N.	1, 4. extr.	*a*	*O*
		9.	K. J.	3, 4.	*scope*	*scape* (mod. Edd.)
		10.	[1 H. IV.	1, 1.	*far*	*for* (qu.)]
		11.	[-	4, 1.	*heir(e)*	*hair(e)* (qu.)]
		12.	1 H. VI.	5, 3.	*cull'd*	*call'd*
		13.	[-	ib.	*Made*	*'Mid* (Coll. coni.)
		14.	R. III.	3, 7.	*sure*	*sore*
		15.	[Tr. Cr.	2, 3.	*lines*	*lunes* (Edd.)]
		16.	Macb.	5, 4.	*forc'd*	*farc'd*
		17ª.	Haml.	1, 1.	*now*	*new*
		17ᵇ.	M. N. D.	1, 1.	*now*	*new* (R.)
		18.	M. W.	2, 2.	*coach*	*couch* (Edd.)
		19.	Macb.	1, 7.	*beast*	*boast*
		20.	A. Cl.	5, 2.	*fool*	*foil* (n. r.)
	b)	21.	L. L. L.	1, 1.	*fast*	*feast* (Th. cett.)
		22.	H. VIII.	3, 2.	*(all) my*	*may (all)*
		23.	Cor.	3, 1.	*god*	*good* (Th. cett.)
		24.	2 H. IV.	1, 3.	*least*	*last* (St.)
		25.	H. V.	5, 2.	*our*	*or* (W. J. St.)
		26.	[R. III.	4, 4.	*found*	*fond* (qu.)]
		27.	Cor.	4, 6.	*Good*	*God*
	c)	28.	Temp.	1, 2.	*butt*	*boat* (R.)
		29.	M. W.	5. 5.	*Raise*	*Rouse*
		30.	M. f. M.	4, 3.	*weal*	*well* (H. Heath. Mas.)
		31.	C. E.	1, 1.	*help*	*hope* (Coll. coni.)
		32.	M. Ad.	1, 1.	*grant*	*ground*
		33.	L. L. L.	5, 2.	*dear*	*dire*
		34.	M. N. D.	3, 1.	*loam*	*lime*
		35.	A. W.	3, 6.	*ours*	*ores* (Th. *ore*)
		36.	-	5, 3.	*sour*	*sore* (n. r.)

			Vulgata.	MC.
	37.	W. T.	1, 2. *Sir*	*Sure*
	38.	-	4, 3. *Sir*	*Sure*
	39.	2 H. IV.	2, 4. *poor*	*pure*
	40.	[H. V.	1, 2. *find*	*found*]
	41.	-	ib. *sail*	*soul*
	42a.	Tr. Cr.	2, 2. *pass*	*peise*
	42b.	M. V.	3, 2. *peize*	*pause*
	43.	Tr. Cr.	4, 1. *force*	*fierce*
	44.	Cor.	2, 1. *teach*	*touch* (Kn.)
	45.	-	4, 5. *vent*	*vaunt*
	46.	-	4, 7. *chair*	*cheer*
	47.	Macb.	5, 3. *cheer*	*chair* (Percy)
	48.	J. C.	3, 1. *limb(e)s*	*loin(e)s*
	49.	Macb.	2, 1. *sowre*	*sure* (Edd.)
	50.	K. L.	1, 1. *step*	*stoop*
	51.	A. Cl.	1, 2. *love*	*leave* (P. Mas. Mal.)
	52.	Cymb.	3, 3. *babe*	*bob*
II.	a) 53.	A. W.	4, 3. *stronger*	*stranger*
	54.	1 H. IV.	2, 4. *trustful*	*tristful* (R. cett.)
	55.	2 H. IV.	1, 1. *ragged'st*	*rugged'st* (Th.)
	56.	[Tr. Cr.	2, 2. *lovers*	*livers* (f. 1.)]
	57.	Cor.	5, 3. *former*	*firmer*
	58.	-	5, 5. *flatter'd*	*flutter'd* (fol. 3. Edd.)
	59.	Macb.	4, 1. *bladed*	*bleaded*
	b) 60.	M. f. M.	2, 4. *enshield*	*inshell'd* (Tyrwh.)
	61.	C. E.	4, 2. *fairy*	*fury* (Th.)
	62.	M. Ad.	4, 2. *losses*	*leases*
	63.	L. L. L.	1, 1. *vassal*	*vessel*
	61.	M. V.	3, 4. *secret*	*sacred*
	65.	A. W.	3, 2. *violent*	*volant*
	66.	T. S.	3, 2. *hipped*	*heaped*
	67.	A. W.	4, 3. *module*	*medal*
	68.	W. T.	5, 2. *bitten*	*beaten* (fol. 3.)
	69.	2 H. VI.	4, 8. *rabble*	*rebel*
	70.	H. VIII.	1, 2. *baseness*	*business* (W Southern. Tieck)
	71.	Tr. Cr.	3, 3. *married*	*mirror'd*
	72.	Cor.	2, 1. *beesome*	*bisson* (Th. cett.)
	c) 73.	A. Y. L.	2, 7. *command*	*commend*
	74.	Cymb.	3, 7. *commands*	*commends*
	75.	[Tr. Cr.	2, 1. *whinid'st*	*whinewd'st*]

§. 119.

Dies mögen sehr leicht begreifliche Schreib- und Druckfehler sein, insofern sie auf blossem Verschreiben und Vergreifen oder auf Auslassung beruhen. Auch könnten einige ja nur unrichtige Orthographie der Vulgata sein (30. 39. 60. 75.), so dass gar nichts Anderes als des MC. Lesart damit beabsichtigt wäre. Auf Lesefehler führt das in alter Schrift so ähnliche *o* und *e* (17a. 17b. 19.), das *u* und *a* (14. 18.), und *ea* = *ou* (44.). — Aber fast die Hälfte ist auch leicht als Hörfehler denkbar. Ich mache auf die fast ganz gleich lautenden Wortpaare, in denen es auf kurze Vocale in geschlossener Silbe ankommt, aufmerksam, wie *rabble* und *rebel* ($\overset{4}{a}$: $\overset{2}{e}$, so 4. 5. 63. 69.), *this* und *thus* ($\overset{2}{i}$: $\overset{2}{u}$, so 1. 2. 3. 54., immer vor scharfem *s*), *flatter'd* und *flutter'd* ($\overset{4}{a}$: $\overset{2}{u}$, so 54. 58.); auf die Verwechslung des *ä*- und *i*-Lauts, wie *baseness* und *business* ($\overset{1}{a}$: $\overset{2}{i}$ und $\overset{1}{e}$, wie 13. 46. 47. 59. 64. 70.); ferner auf die des langen und kurzen *i*-Lauts, wie *hipped* und *heaped* (66. 68. 72.); endlich auf die grosse Aehnlichkeit der Laute: å, *ŏ*, *ō*, *ā*, *au*, wenn darauf liquide oder dentale Consonanten-Elemente folgen, z. B. *ours* und *ores*, *found* und *fond* (10. 16. 23. 25. 26. 27. 35. 36. 49. 57.), woran sich die Verwechselung von *ei* und *oi* in *limbs* und *loins* (48., wenn *limb* je so gesprochen wurde), so wie die von *ant* und *ound* (32.), *ent* und *aunt* (45.), $\overset{2}{a}$*nd* und *end* (73. 74.), etwa auch *rang* und *ring* (7.) und von *wind* (kurz gesprochen) und *wend* (6.) anschliessen. Dadurch würden diese Corruptelen sich an die §. 128. verzeichneten reihen. Vgl. dort §. 129. — *Help* (31.) ist eine falsche Dittographie, die auch bei *former* (57.) möglich ist.

§. 120.

Bemerkungen.

1) Einige dieser Aenderungen sind so offenbar richtig und nothwendig, die Vulgaten so offenbarer Unsinn, dass

selbst die vorsichtigsten Kritiker schon vor dem MC. dieselbe Aenderung in den Text genommen haben. Dahin gehören, abgesehen von den durch die ältesten Drucke empfohlenen 10. 11. 56. (unter denen Nr. 10. um so merkwürdiger ist, als eine Nothwendigkeit des Aenderns nicht vorlag), folgende neun: 7. 15. 17b. 21. 23. 49. 54. 58. 72., an welche sich Nr. 35. anschliesst. Manche derselben lagen auf der Hand, erforderten aber doch immer ein scharfes Verständniss des Dichters (z. B. 21.) und eine gute Kenntniss des Wortschatzes, indem durch die Annahme einer allerleichtesten Verderbniss die seltneren Wörter *ring-time, lunes, tristful, flutter'd, bisson, ores* an die Stelle von gewöhnlichen, aber in dem Zusammenhange unsinnigen, oder von ganz monströsen Wörtern gesetzt wurden. Besonders hervorgehoben muss Nr. 7. werden, wo des MC. Aenderung mit dem in einer Handschrift (*Advoc. Libr., Edinb.*) aufgefundenen Text der Ballade übereinstimmt, durch welchen die Lesart bereits feststand.

Während Nr. 40. von den überlieferten Lesarten abweicht (cf. §. 20.), ist bei Nr. 26. die Zurückführung auf die Quartolesart um so interessanter, als sie durchaus unnöthig schien, aber dem alterthümlichen Gebrauche von *fond* und *peevish*, wo Beides für absolut dumm gebraucht wird, genau entspricht: cf. *that peevish Frenshman* = jener dumme Franzose, Marl. Edw. II. p. 174., und *fond* mehrmals, z. B. p. 260.

§. 121.

2) In zweiter Reihe stehen solche Aenderungen, welche der Scharfsinn späterer Kritiker auch aufgefunden, die diplomatische Vorsicht der neuesten aber wieder verworfen oder doch nicht ohne eine Garantie in den Text aufnehmen gewollt hat. Wäre eine solche alte Autorität da, so würde man seine Bedenklichkeit mit gutem Gewissen fahren lassen können. Dahin gehören *men* (4.), wo es, da *the man* keinen von Beiden genauer bezeichnen würde, doch am natürlichsten ist,

dass Herzog Friedrich von beiden Kämpfern spricht und *odds* „Missverhältniss" heisst; *wend* (6.), welches alterthümliche Wort grade passt, während die von Herrn Collier früher beigebrachte Stelle für *wind,* = sich lachend hinauswinden, nicht schlagend beweist, und selbst wenn (Farmer) es einen Provinzialismus: *to wind off, to wind out* = „sich scheeren" geben mag, so wäre der grade Grund genug, um das alterthümliche *wend* hier und auch in der von Steevens angeführten Stelle zu verdrängen; *scape* (9.), die alterthümliche Verkürzung, die grade passt, während *scope* mir keinen Sinn zu geben scheint; *Mid* (13.), da *mad* fast Unsinn ist, wie selbst der Setzer der Fol. 2. fühlte; *couch-fellow* (18.), da hier von Pferden und also auch vom Zusammenspannen zweier Kutschpferde sonst nicht die Rede ist, während alle von Steevens beigebrachten Stellen ganz verständlich sind, auch die aus Chapman wegen des Vorangegangenen; *at last* (24.), da das gar nicht Bauen eine Steigerung des kleinen Bauens ist, und also eine steigernde Partikel, wie gar, am Ende, nothwendig ist; *or* (25.), da *pass our accept* nur höchst gezwungen etwas Anderes als *accept* heissen könnte, und ein pures Acceptiren weder zu der ganzen Absicht des französischen Königs, noch zu den folgenden Worten: *and peremptory answer* (d. h. entweder Ja oder Nein) stimmen würde; während *pass* als feiner Ausdruck für verwerfen auch K. J. 2, 1.: *But if you fondly pass our proffer'd love* vorkommt, welches Warb. mit Recht beibrachte und dadurch Johnson und Steevens überzeugte; der von Tollet angeführte Grund ist keiner: denn dass *peremptorily answer* das, was eben in zwei Theile zerlegt ist, zusammenfasst, wäre doch wohl keine Tautologie; *boat* (28.), da *butt* zwar verständlich ist, aber sehr undichterisch und hyperbolisch: der verfaulte Rumpf einer Butte; Sh. hätte das schlechte Boot wohl vergleichungsweise so nennen können, aber nicht in der ersten Beschreibung: es war eben kein Fass, sondern ein Boot; *well-balanced* (30.), da der Gedanke an den Staat hier fern liegt

und es eines Synonymons zu *cold gradation* bedarf; Herr Collier zweifelte schon früher mit Recht an der Vulgata; *hope* (31.), da hier die sonst sehr übliche Figur der Wiederholung um so unpassender ist wegen des folgenden *Helpless and hopeless,* vgl. Herrn Coll. Ed. 1.; *touch* (44.), da die Vertheidigung der Vulgata dem Sicinius ein dunkel ausgedrücktes und verwirrtes *idem per idem* aufbürdet, indem er dann sagen würde: dies beigebracht grade dann, wenn Coriolans Uebermuth das Volk umgestimmt hat, wird das Volk umstimmen; der Begriff des Verletzens passt schlagend; *chair* (47.), welches der Gegensatz bei der ältesten Lesart (fol. 1.) sehr wünschenswerth macht; es ist sehr merkwürdig, dass der MC. *disease* der Fol. 2. stehen liess, und doch *chair,* welches nur zu *disseat* vollkommen passt, eintrug: das spricht sehr für mechanisches Uebertragen; *leave* (51.), da ein sehr gesuchter Gedanke dem allernatürlichsten weichen muss: *love,* sei es als Liebe, sei es als Gruss gefasst, ist nicht schlagend; *rugged'st* (55.), da Malone, wie es scheint, einen Druckfehler mit andern Druckfehlern vertheidigte: von seinen Beispielen würde nur das aus Spenser's Sh. Cal. *Preface* und *Sonnet* 8. passen; es war sehr natürlich, dass diese Wörter im Drucke oft verwechselt wurden, ist aber fast undenkbar, dass die Begriffe promiscue gebraucht wurden; *inshell'd* (60.), cf. §. 126.; *fury* (61.), da frühere Ausleger ganz richtig das Unpassende und Schwache des Ausdrucks „Fee" nach dem „Teufel" fühlten, obwohl es auch böse Feen gab: einem Schreiber lag eine „Fee" näher als eine „Furie"; *weather-beaten* (68.), da es doch vielleicht sogar nur falsche Orthographie war, *bitten* zu schreiben, und das Beissende, von der Kälte (wie wir schneidend sagen) gebraucht (daher *winter-bitten* (?), *frost-bitten, the air bites* u. s. w.), hier zu keiner sinnlichen Vorstellung führt, während eine alte, von Wind und Wetter umstürmte, vom Regen geschlagene Brunnenfigur ein gutes Bild giebt; endlich *business* (70.), da der grobe Ausfall am Ende der Rede der Königin Katharine ihrer gan-

zen Haltung widerspricht; schon in Ed. 1. neigte sich Herr Collier zur Annahme der Conjectur.

Wenn es also nicht vielmehr den späteren Erklärern zur Ehre gereicht, so mag es wenigstens dem Talente jenes alten ersten Kritikers zu Gute kommen, dass er in vorbenannten 31 Stellen eben so klug war, als die ältesten Drucke oder die besten Ausleger.

§. 122.

3) Die übrigen Lesarten sind, so viel ich weiss, neu. Darunter sind viele sogleich als schlagend besser zu erkennen.

Erstlich sieben solche, wo die Vulgata einen ganz verzwickten Ausdruck hat. Ich rechne dahin: *of this* (3.), *all my* (22.), *former* (57.), *hipped* (66.), *rabble* (69.), *married* (71.), *command* (73.).

3. Wie unnatürlich, da *fair proportion* mit *feature* (*beauty*) *ex parallelo* gesetzt ist, dass jene allein durch *this* bezeichnet wird! Wie natürlich das *thus*, von einem ausdrucksvollen Gestus begleitet!

22. Der Wunsch Surrey's kann nicht sein, dass all seine Freude, sondern dass alle mögliche Freude der Verbindung auf der Spur folgen solle, und nur zu einem solchen allgemeineren Wunsche spricht Suffolk Amen.

57. Wie unnatürlich ist der unbestimmte Artikel bei *former*, statt etwa *my former fortune;* wie schlagend und scharf *firmer*, da Aufidius das Glück des Coriolan schon im Geiste dahinstürzen sieht, aus welchem Sturze er sich ein festeres Glück erbauen will, fester als das seinige vorher war, und als das des Coriolan sich bewiesen. Wie nahe lag bei der Aufeinanderfolge fast gleich anfangender Wörter *(fir — for)* die falsche Dittographie!

66. *Hipped*, lendenlahm, lag für den nur das einzelne Wort Beachtenden nahe; das folgende *with an old mothy saddle* etc. und die nach *besides* folgenden Participia machen für die rhetorische Concinnität ein zu *with* gehöriges Particip

sehr wünschenswerth. Uebrigens war es vielleicht nur (wie *bitten* 68.) eine verkehrte Orthographie.

69. Dasselbe gilt auch von *rabble*. *Rebel* ist schlagend richtig. Sonderbar, dass nicht die schon im alten Stücke vorkommenden Wendungen *Under the conduct of this traitor* und *this monstrous* *rebel* längst darauf führten. S. Malone's Note.

71. Wie verzwickt und unnatürlich *married!* es könnte nur für sich verdoppeln stehn; *mirror'd* ist ganz schlagend. Es war freilich sehr dumm, hier zu denken: erst Reisen, dann Heirathen!, und zeigt totales Missverständniss der etwas künstlichen Deduction. Aber sonderbar wäre es, wenn der Scharfsinn der Ausleger den Fehler nicht früher gewahr geworden wäre.

73. Wie unnatürlich, dass man die gewöhnliche Phrase *upon command* = auf Befehl hier, wie Steevens meint, = nach Belieben, oder zu Eurem Befehl, verstehen soll! das heisst schwarz weiss machen. Wie natürlich, dass das seltnere Wort (als Substantiv im Plural bei Sh. R. III. 3, 1. 3, 3. *Kind commends*) so verdruckt wurde; wie passend der Sinn: auf Empfehlung, d. i. auf unsern freundlichen Zuspruch!

Ausser dem letzten Falle, wo sich einige erklärende Worte finden, nahmen die Ausleger an allen diesen Vulgaten keinen Anstoss. Und doch sind sie gewiss falsch.

§. 123.

An zwei viel besprochenen Stellen bietet der MC. eine neue Lösung des Räthsels:

48. Die Vulgata *limbs* ist auffallend speziell und dadurch matt; unter Schlegel's „der Menschen Glieder" wird man eher „der Menschheit Glieder", als „die Gebeine der Menschen" verstehen. Es bedarf eines allgemeineren Begriffes, welcher mit *all the parts of Italy* parallel läuft. In diesem Gefühle waren die Conjecturen *line, kind, lives* gemacht, die

aber einen allzu trivialen Ausdruck eingefügt hätten; insofern wäre *lyms* besser gewesen, allein das ist ja zu speziell, und sowohl Steevens als Malone irrten, wenn sie diesen Fluch auf körperliche Leiden oder auf die Personen der Mörder beschränken wollten. Werden wir nun nicht die Vulgata in dem Sinne (der allein gelten kann): „Verderben soll allen Menschen in die Glieder fahren“ bei freier Wahl der kräftiger klingenden und poetisch gewaltigeren Aenderung nachsetzen müssen? Sie lautet: „Ein Fluch soll niederfahren auf der Menschen Zeugung“; die *loins* sind so altpoetisch: 3 H. VI. 5, 2., auch metaphorisch M. Ad. 4, 1. Demnach wäre ein generelleres und doch kräftig poetisches Wort gefunden, grade das, was man suchte.

52. Für diese schwere Stelle sind mir sechs verschiedene Erklärungen bekannt; die des MC. ist eine siebente, ich glaube, ohne Frage die beste. Die Vulgata zu halten versuchte erst Steevens, dann Malone. Belarius preist die Vorzüge des freien Lebens in der Natur vor dem Hofleben:

O dies Leben
Ist edler, als aufwarten und geschmäht sein;
Reicher, als nichts thun für .... ein Wickelkind;
Stolzer, als rauschen in geborgter Seide u. s. w.

1. d. h. (sagt Steevens) vielleicht: reicher, als sorglos vom Gelde vornehmer Mündel zu zehren, ohne für diese etwas zu thun; — aber, wenn dergleichen auch vorkam und noch vorkommt, wie gehört dies hieher? Das hätte ja, wie Herr Collier richtig bemerkt, Niemand verstehen können. — 2. Dass das Wickelkind auch eine Puppe bedeuten kann, die Puppe aber ein nichtiges Spielwerk sei, mag sein; was aber sollte denn das heissen, wie auch Tieck übersetzt: Reicher, als nichts thun für ein nichtig Spielwerk? anders als etwa: Unbedeutendes thun, um Unbedeutendes damit zu gewinnen? — Das wäre aber keinem Menschen möglich gewesen zu verstehen. — 3. Auch in der Conjectur

bauble (Warburton, auch Steevens), bedeute dies nun Tand oder Narrenpritsche, sehe ich eine fast ebenso grosse Schwierigkeit des exacten Verständnisses, wie bei Nr. 2. — 4. In der Conjectur *bribe* (Herr Collier Ed. 1. Del. (Sh Lex.)) liegt, wie Herr Collier richtig bemerkt, ein Widerspruch: man wird nicht bestochen, um Nichts zu thun, und es wäre ein sehr dunkles Oxymoron. — 5. Johnson zog ein ganz seltenes Wort aus alten Lexicis (Holyoak und Cooper) herbei: *brabium* = Wettpreis (βραβεῖον, *præmium*); daraus conjicirte er auf *brabe*, obgleich er weder dies Wort sonst wo finden konnte, noch mit den Erklärungen von Holyoak und Cooper = *reward, prize, reward for any game* die von ihm statuirte Bedeutung Ehrenzeichen (etwa Orden, Titel) belegen konnte; „Wettpreis" aber passt gar nicht. — 6. Boswell fand für das von Johnson vorgeschlagene *brabe* eine Belegstelle und eine andere Bedeutung: Verachtung, verächtlicher Blick. Dieser Begriff würde vortrefflich passen. Allein er beruht nur auf schwachen Füssen. Speght in dem (ältesten) Glossar zu Chaucer (1597. 1602.) erklärt *heth* durch *Brabes and such like*, und *hething* (so liest Tyrwhitt) wird von Tyrwhitt's Glossar durch *contempt* erklärt; also, sagt Herr Singer, heisst *brabe*: *contemptuous, or proud look, word, or gesture.* Der Schluss ist freilich sehr rasch. Die Stelle, welche Tyrwhitt erklärt, ist C. T. v. 4108., wo die beiden jungen Studenten der Theologie vom Müller gefoppt werden:

> *Alas (quod John) the day that I was borne!*
> *Now are we driven til hething and til scorne.*
> *Our corn is stolne* u. s. w.

und in Rob. Brunne's Uebersetzung von Peter Langtoft's Chronik, ed. Hearne, p. 273. kommt, wie Tyrwhitt im Glossar angiebt, *hething* noch einmal vor. Es steht da in einem Spottliede *(couwe)* auf John Baliol wegen der Stadt Berwick, welche in Eduard's I. Hände gefallen ist:

Without any lesyng, alle is þi heþing, fallen opon þe

d. h. ohne alle Lüge, all ist dein Höhnen, auf dich gefallen (dein früherer Spott gegen Ed. ist nun ganz auf dich zurück gefallen); und Hearne erklärt es im Glossar durch *mockery*. In beiden Stellen passt das neuere Wort *hooting*, = aushöhnen, nachschreien, vollkommen. Ich finde im Ags. kein ganz passendes Stammwort; vielleicht zu Dt. heien. Aber müsste nicht ein sehr bestimmter Beweis hinzukommen, um uns glauben zu machen, Speght habe dies seltne Wort durch ein noch seltneres erklären wollen? Wer sagt, dass er gerade dies *hething* gemeint habe? Es liesse sich (doch kommt es auf die Einrichtung des Speght'schen Glossars und auf den genauen Wortlaut desselben an) denken, er habe *heath*, Haidekraut, geschrieben *heth*, durch *brakes and such like* erklären wollen: da sei statt *brakes* unglücklicher Weise *brabes* gedruckt worden. — Doch wie dem auch sei, ein nirgends sonst vorkommendes Wort in einer vollkommen unerklärbaren Bedeutung *) zu statuiren, genügt die Stelle nicht.

Dagegen giebt die Aenderung *bob* nicht nur einen wenigstens ebenso vortrefflichen Sinn, sondern auch ein alterthümliches, aber nachweisbares Wort; cf. Halliw. s. v. Nr. 3. und in vielen Ableitungen und Zusammensetzungen: *Bobbery*, Schlägerei; *bobet*, Schlag; *bobby*, schlagen; *Bobbing-block*, Haublock u. s. w. Das Substantiv steht noch einmal bei Sh. selbst A. Y. L. 2, 7. im übertragenen Sinne von satyrischem Hieb; das Verbum öfter: R. III. 5, 3. Tr. Cr. 2, 1. 3, 1. Oth. 5, 1., immer als Synonym von *beat*. In älterer Zeit hatte es keine burleske Färbung, wie Occleve es von dem geschlagenen Heiland braucht (cf. Halliw. s. v. *bobbiden*); aber auch ein derberer Ausdruck ist hier nicht unpassend, ganz zu dem Schneider und seinem Rechnungsbuch stimmend.

Unser Leben, sagt Belarius, das der freien Menschen in der Natur, ist sicherer als das Hofleben; es ist nobler, als

*) Denn *brabble* = „keifen" scheint onomatopoietisch, wie *prattle*, und beweist nicht die Existenz eines *brabe*; *braht* (Wack. A. L. LXVIII.) und *to bray* gehören nicht hieher.

nur den gehorsamen Diener zu spielen, um dafür gescholten zu werden; reicher, als Nichts zu thun, um dafür Püffe einzuernten; stolzer, als einherzurauschen in Seide, die nicht bezahlt ist. Solche Leute erhalten zwar einen demüthigen Gruss von dem, der sie schön macht (dem Schneider), aber bleiben doch in seiner Schuld.

Wer muss nicht wünschen, dass die beiden Gedanken ganz ex parallelo gesetzt seien, so dass, wie das *attending* durch *doing nothing*, so das *for a check* durch einen anderen, noch schimpflicheren Preis der schnöden Augendienerei gesteigert wird? Darum sind alle jene Versuche, den allgemeinen Begriff „Preis" selbst oder eine Metapher für „Tand" hineinzubringen, unglücklich gewesen; darum ist auch der „Puff" noch etwas kräftiger, als der „verächtliche Seitenblick."

Ein scharfer, feiner Spott liegt in dem Gegensatze des einförmigen Scheinlebens, in dem nur die Püffe reell sind, zu dem bunten Reichthum der Unabhängigkeit, während die gewöhnlichen Menschen es grade umgekehrt auffassen. Shakspeare meinte, dass das Fürstenleben nur dann ein würdiges sei, wenn es sich vom Privatleben nicht wesentlich unterschiede, und besonders keine Tagediebe duldete. Ein Höfling ex professo ist wie ein fauler Hausgenosse, der schon deshalb, weil er Nichts zu thun hat als Lumpereien, entweder, im Stolze der Dummheit, eine Ueberschätzung derselben, oder eine heimliche Selbstverachtung nährt, mithin auch so wenig wie ein andrer Hund von seinem Herrn Achtung verlangt, und sich nur gegen Fremde schadlos hält. Shakspeare sah mit seinen klaren Augen die Löcher in diesem Bettlermantel, und hielt solche Höflinge, die Geschöpfe ihres Schneiders, für grenzenlos arm; freilich wohl ihre Fürsten für noch ärmer. Jacob und sein Hof gaben die Beispiele: seine Günstlinge pflegten sich: „Dein getreuer Hund" zu unterzeichnen.

Ich bin weitläufiger auf diese Stelle eingegangen, weil

jeder Widerspruch des Herrn Dyce besondere Berücksichtigung verdient: ich kann diesem vortrefflichen Gelehrten aber, wenn er diese Aenderung „seltsam unglücklich" nennt, durchaus nicht beistimmen; ich halte sie vielmehr für „seltsam glücklich".

§. 124.

In dreizehn Stellen ist die Aenderung zwar hübscher, als die Vulgata, aber nicht nothwendig. Ich rechne dahin: 1. 5. 29. 53*). 64. 67., wo der Ausdruck etwas präciser geworden ist; 14., wo nun ein unangenehmes Flickwort wegfällt; auch 37. und 38., wo die doppelte Anrede nicht eben schön ist; 43., wo sonst *pursuit* lahm nachhinkt; 63., wo die Metapher witziger ist; 8., wo der Ausruf viel lebendiger ist; auch vielleicht 12., obwohl *cull'd* auch mit Rückbezug auf die vorhin genannten *choice spirits* gesagt sein könnte.

Dasselbe gilt von neun anderen Stellen, mit dem Zusatze, dass hier der MC. das eigenthümlichere Wort hat, während die Vulgata ein allgemeineres, gewöhnlicheres, aber an der Stelle mehr oder weniger mattes und schiefes giebt: 16. 17. *(new* = eben ist alterthümlich: Sh. 3 H. VI. 4, 4. *is new committed to the bishop of York;* Marl. Edw. II. p. 192. *is new returned.)* 27. (wie schön die Aenderung, wie schwach dagegen das kindliche *good!)* 34. 39. (*pure* ist boshafter.) 50. 62. 65. 74. Namentlich in diesen 4 letzten Fällen sind *step, losses, violent, commands* die an und für sich gewöhnlicheren, trivialeren Wörter.

§. 125.

Von den noch übrigen dreizehn Aenderungen sind drei von Herrn Collier in seinen neuen Text nicht aufgenommen: 2. 20. 36. Freilich sind alle drei nicht nothwendig, doch finde ich keine entschieden schlechter als die Vulgata,

*) Denn obwohl der vorgebliche Tod das Wichtigste in der Nachricht war, waren die ihm vorangehenden Umstände das Seltsamste davon, nämlich die Flucht und Pilgerfahrt in die Fremde.

sore und *foil* vielleicht noch ein wenig wohllautender; den Grund, diese zu verwerfen, wenn man die ganze Textrecension einmal billigt, sehe ich nicht ein. Denn es war, das Factum so ungeheurer Verderbniss zugegeben, nothwendig, dass auch solche Lesarten darunter überliefert waren, die, ohne Autorität, Niemand geändert haben würde. Konnte doch, wenn z. B. *fool* und *foil*, *thus* und *this* Beides gut passte, der Abschreiber oder Setzer, bei undeutlicher Schrift oder einiger Flüchtigkeit, ebenso gut das Falsche wie das Richtige treffen.

§. 126.

Drei andre beziehen sich nur auf die Form:

59. Wie seltsam wäre es gewesen, wenn ein willkürlicher Kritiker uns statt des *bladed*, eines verständlichen Wortes, ein unverständliches, seltenes: *bleaded* geboten hätte! Denn obwohl das Korn, wenn es eben geschosst hat, weniger der Gefahr ausgesetzt ist, dass ein Sturm oder Gussregen es niederschlägt, und die Stelle also einen kleinen Anstoss geben mag, so ist *bleaded* doch noch schwerer zu erklären. Das sieht gar wenig nach dem Leichtmachen aus freier Faust aus. Und doch wäre es, da der Begriff „reifes, körnerschweres Getraide" am besten passt *), *bladed* dies aber nicht heisst **), nicht undenkbar, dass es zu *blead* = Frucht (cf. Halliw.) eine Participialform *bleaded* = voll von Frucht, fruchtschwanger gegeben habe. Es mag sein, dass *to bleed well* = „ergiebig sein, reichlich hergeben" (nicht bloss vom Korn; scherzhaft auch im Deutschen: er muss bluten) eine Metapher des Witzes ist, und nicht dahin gehört. Was die Ags. Formen betrifft, so will ich nur

*) Es wäre sehr gesucht, wollte man sagen, Macbeth setze grade solche Dinge, die weniger leicht und wahrscheinlich sind, daher auch, dass das Korn schon auf dem Halm niedergestreckt werde.

**) Herr Singer beweist dies aus Barnaby Googe, indem er glaubt, da Gegentheil zu beweisen.

darauf aufmerksam machen, dass Ettm. Lex. in der von Herrn Singer beigebrachten Stelle Cädmon's (61, 8.) nicht *bládo*, sondern *blado* (ohne Accent) schreibt, und dass er das neutrale Subst. *blädo* (p. 308.) mit kurzem Stammvocal (das Blatt) ganz von dem masc. Subst. *blǣd* (= Hauch, Geist, Ehre, Kraft, Frucht: p. 310.), und von Beiden das fem. Subst. *blêd* (die Blüthe, p. 314.) trennt, und dass *bleaded* dem mittleren angehören könnte, im Sinne von kraftstrotzend, fruchtschwanger. — Die Formen *bläed* (sic) und *bläde* scheinen nur in Herrn Singer's Angelsächsisch vorzukommen.

60. Dass die apokopirten oder contrahirten Formen vorkommen, ist wahr (s. Ritson's Note: *bloat, ballast, waft*; cf. §. 108.); aber *in-shell'd* lautete dem Ohre fast ebenso, und ist der correctere Begriff als Antithese zu *displayed.* Man hätte sonst auch *enseled* (cf. Halliw. s. v.) vermuthen können, aber *in-shell'd* ist für den Sinn das Beste, und steht ebenso im Coriolan.

75. Ein ebenso merkwürdiger Beweis wie *bleaded,* entweder für die Vorsicht und Wortkenntniss, oder für die gute Autorität des MC. Denn wie hätte er sonst das uralte, noch hin und wieder in dialectischen Formen*) erhaltene Wort *vinewd* oder *vinny* für schimmlig (Ags. *fŷnig*: Ettm. Lex. 359. Sscr. *pûj* = *foetere; πύθειν, putridus* etc. Plattdeutsch: *Fî!* = pfui (auch: *Fîkan!***)) mag weniger dahin gehören, als fimstig und pistig = übelriechend, verdorben; fisten u. s. w.) nicht verdrängen sollen, wie die Quartolesart *unsalted* gethan hat? Aber er begnügte sich, die Orthographie zu ändern, und zwar fast so, wie es in den wenigen Stellen, wo das Wort sonst (aber gleichzeitig) vorkommt, geschrieben wird: cf. Nares s. v. *vinewd, finew'd, fenowed.* Hätte er

*) cf. Halliw. s. v.: *Fenny, Finnery, Finney, Winded, Vinewed, Vinid*; Malone zu d. St.; *vinnycheese* in Dorset.

**) = Fudikan = Abfall von Flachs (Hêde)? Dies ist nach der etymologischen Holstein. Sage (Müllenhoff, S. 134. f.) aus dem Ausruf: „Pfui dich an!" entstanden.

aus gelehrter Kunde es gethan, so hätte er doch wohl aller Wahrscheinlichkeit nach nicht das *wh* am Anfange stehen lassen; hätte er nur verdeutlichen oder modernisiren wollen, so hätte er wohl ein Synonymon gesetzt: worauf führt also ein solches geringes Aendern anders, als auf die Vermuthung, er habe sich nach einer vorliegenden Autorität mechanisch gerichtet? — Uebrigens haben gegen Johnson's: „Salzmangel ist kein Fehler bei dem Sauerteig" die Hausfrauen einzuwenden, dass man allerdings eine Handvoll Salz auf den Sauerteig wirft, damit er nicht verschimmle, so dass doch „ungesalzner Sauerteig" ungefähr synonym mit „verdorbner Sauerteig" ist; Jenes ist vermuthlich eine Schauspielerglosse.

Sollte nicht die bei Nr. 59. und 75. bewiesene Schonung dem MC. einige gelehrte Wortforscher gewinnen können? — Aber ach, anderswo spiesst er unsre Erfindungen wie die Fliegen, und ist in seinem rechten Wesen so wenig zu fassen, wie Proteus unter seinen Robben!

§. 127.

Zuletzt stelle ich sieben Aenderungen, die man besonders stark angegriffen hat oder angreifen könnte:

19. Tellheim kann zu Just sagen: Bestie!, Isabella im hellen Zorn über die unsittliche Argumentation ihres Bruders: *O you beast! o faithless coward! o dishonest wretch!* *); — aber Lady Macbeth kann nicht ihrem Gemahl in's Gesicht sagen, dass er ein — Vieh sei. Ja wenn sie dies nur noch sagte! Dann wäre doch in der Antwort eine gewisse Prägnanz. Die Gegner aber bedenken nicht, dass, auch ein Wortspiel mit dem von Macbeth halb im Sinne von Mann, halb in dem von Mensch, von der Lady nur im Sinne von Mensch gefassten *man* zugegeben, dem sie das *beast*

*) M. f. M. 3, 1. und in ähnlichen Schimpfreden: R. J. 3, 3. K. L. 2, 2., abgesehen von Scherzreden: C. E. 3, 2. M. N. D. 5, 1. Haml. 5, 2. Tim. 4, 3. Das Hauptschimpfwort bei Marlowe, dem gelehrten Magister Artium, ist *peasant*.

entgegengesetzt hätte, die Lady dann hätte sagen müssen: „Welch ein Thier redete“, nicht: „hiess dich reden“. Herr Dyce wendet ein, Macbeth habe ja nicht geprahlt mit seinem Vorsatz; das ist auch ja nur eine untergeschobene Meinung der Lady: sein Hoffen, Wünschen, Wollen schilt sie, wenn er es nicht zur That werden lässt, Prahlerei; dass er aber sich so ausgesprochen, sagt sie vorher und nachher, und muss bei der einen wie bei der anderen Lesart als vorangegangen angenommen werden *). — Uebrigens könnte wohl ein Bedenken gegen die zuerst von Southern (dann von N. Rowe) gemachte Veränderung von *no* in *do* aufsteigen, da die Vulgata im Sinne von *not more* eine sehr schlagende Replik der Lady bilden würde; so:

Macb. *Pr'y thee, peace:*
I dare do all that may become a man.
Lady. *Who dares no more, is none. What boast was't then u. s. w.*

Macb. Sei ruhig!
Ich wage Alles, was dem Manne ziemt.
Lady. Wer nicht mehr wagt, ist keiner. Also war's
Nur Prahlerei, der Plan, von dem du sprachst?

Es ist die Quintessenz der schrecklichen Moral der Lady, dass der kein Mann ist, der nicht mehr wagt, als einem Manne ziemt. Hiermit weist sie ihn kurz, schneidend ab, und fährt dann in ihrer Aufreizung fort.

Es käme darauf an, zu erfahren, ob auch der MC. das *no* in *do* verändert.

32. Die Vulgata (mit der Lesart *grant*) ist zwar nicht ganz logisch, aber doch vielleicht so verständlich: die unumwundenste (schlankste) Gewährung ist die Gewährung aus Nothwendigkeit, d. h. die rasch im Drange des Augenblicks gegebene, wie durch Ueberrumpelung erzwungene. Der Prinz stellt sich Hero wie ein belagertes Schloss vor, welches nach seiner cavaliermässigen Ansicht erstürmt, nicht

*) Ich schrieb dies, ehe ich Herrn Frese's ganz ähnliche (und genauere) Deduction p. 471 ff. kannte.

durch lange Unterhandlung *(treatise)* zur Uebergabe vermocht werden soll, und nach dem Grundsatz in dem Götheschen Liede: „doch wer keck ist und verwegen" schliesst er, dass ein solcher rascher Angriff am schnellsten zur Uebergabe führen müsse. Also nur nicht viele Umschweife! Soll man über den Festungsgraben, wozu die Brücke breiter machen als das Wasser? (Der Zwischengedanke: „Der rascheste Angriff bringt den Feind am ersten in Noth" fehlt!) Die schnellste, unbedingteste Ergebung ist die Ergebung aus Noth:

Das rundste Ja ist das erzwungne Ja.

Dieser Gedanke wäre indess nicht minder schief ausgedrückt, als wenn, statt zu sagen: „der beste Kessel ist ein kupferner Kessel", ich sagen wollte: „der beste Kessel ist Kupfer"; und also wäre Hayley's Vorschlag, *to* statt *the* zu lesen, ein Gewinn.

Derselbe Gedanke wäre einfacher und klarer von Seiten des Angreifenden so ausgedrückt: „das einfachste, unwiderstehlichste Argument (Belagerungsgeschütz) ist der Zwang". Doch das hiesse *necessity* in einem eigenthümlich prägnant-aktiven Sinne = „Drang des Augenblicks, Zwang der raschen Ueberrumpelung" auffassen, da von einem andern, etwa durch die Autorität des Prinzen (er will ja „als Claudio maskirt", nicht als Prinz die Werbung bei Hero anbringen), oder durch die Dringlichkeit der Sachlage, dass der Liebeskrankheit Claudio's Abhülfe geschafft werden muss, aufgelegten Zwange nicht die Rede sein kann. Mir scheint, man könne die Lesart des MC.:

Der beste Grund ist immerdar das Muss

auch allgemein verstehn, in unmittelbarerem Anschlusse an den vorangehenden Vergleich. Denn wie, wenn man das jenseitige Ufer eines Flusses gewinnen soll, man das einfachste und kürzeste Mittel dazu wählt, nicht aber dieses länger und künstlicher macht, als nothwendig ist: so ist auch bei dem Gewinnen der Braut der einfachste und kürzeste

Weg der Werbung der beste. Besser überhaupt, als alle künstlichen Argumente des Werbenden, ist diese Nothwendigkeit, dass, um die Braut zu gewinnen, überhaupt geworben werden muss; wie die beste Hülfe, um eine Schwierigkeit zu überwinden, die Nothwendigkeit ist, dass man hinüber kommen muss. Dieser allgemeine und sehr wahre Gedanke ist in Sentenzenform prägnant, wenn auch nicht sehr deutlich ausgedrückt, ähnlich wie: „Hunger ist der beste Koch".

Man möge mir die Weitläufigkeit deshalb verzeihen, weil ich Herrn Collier's Erklärung der neuen Lesart: „Der beste Grund für Claudio's Liebe (sollte diese erst begründet werden, oder vielmehr nur die directe Erklärung dieser Liebe?) war die Nothwendigkeit des Falles, welche jede Unterhandlung überflüssig machte" — nicht habe mit dem Zusammenhang vereinigen können.

33. Zwar könnte ein seltener und alterthümlicher Gebrauch von *dear* = *dere* = „schrecklich, verletzend" (cf. §.64.) die Vulgata vielleicht rechtfertigen: es ist aber wohl zu erwägen, dass *dire* ein gelehrteres und seltenes Wort im Vergleiche mit *dear*, überhaupt genommen, ist, so dass der Fehler, zumal da *your own* vorangeht und eine triviale Verbindung wie *my own dear child* vorschweben mochte, sehr leicht kommen konnte. *Direness* Macb. 5, 5., *Direful* Oth. 5, 1., *so dire a project* Tr. Cr. 2, 2. Die „innigen, tiefgefühlten" Seufzer sind ganz unpassend sentimental.

41. Es möchte sein, dass Sh. die Metapher vom Entfalten des Segels habe brauchen wollen; aber ein durchgeführtes Bild wird nicht dadurch gewonnen, da weder das „zeigen" *(show)*, noch das „sich erheben auf dem Throne Frankreichs", auf die Vorstellung von einem Schiffe hinleitet. Der König will sich in der ganzen Grösse seiner Seele auf dem Throne Frankreichs wie ein Riese erheben, nachdem er bisher im Staube gewandelt ist, und man ihm auch eine Seele der Gemeinheit zugetraut hat. Es war keine ge-

schmacklose Kritik, so zu ändern, und nach den bisher abgelegten Proben seiner Urtheilsfähigkeit wird man dem MC. zugestehen, dass er auch eine so schiefe Metapher, wie das Segel zeigen, habe verstehen können: cf. Herrn Frese. Die (auch im Deutschen) häufige Metapher: „die Segel einziehen" = „sich demüthigen": 2 H. IV. 5, 2. 3 H. VI. 3, 3. 5, 1. *(Than bear so low a sail, to strike to thee)* kann den schwachen Ausdruck *show* nicht entschuldigen, da es dann hätte *hoist* oder dergl. heissen müssen.

42a. Dies scheint in der That eine schlechte Aenderung, und Herr Collier giebt in einer nachträglichen Note und durch Weglassung der empfehlenden Worte in Ed. 2. der *N. and Em.* die Verständlichkeit der Vulgata zu, setzt aber doch die Aenderung in seinen neuen Text. Wäre *poise* nur = erwägen, so wäre diese Aenderung sinnlos; aber wenn wir es = die Wage halten, die Stange halten nehmen (was vollkommen möglich ist: cf. *Lexica*), so giebt es einen sehr guten und im Begriff und Klange kräftigeren Sinn, als die Vulgata. Diese ist freilich auch haltbar. Herr Collier hätte aber die Aenderung nicht durch *weigh*, sondern durch *counterbalance* erklären sollen.

42b. Zwar ist *peize* oder *paise* eine alte Nebenform für *poise*, die bei Marlowe (Vol. III. p. 26. Dyce) durch den Reim auf *raise* als nicht bloss orthographische Nuance gewiss ist; aber „die Zeit wägen", im Sinne von in der Schwebe halten oder gar mit Gewichten beschweren, für „die Zeit aufhalten, hinzögern", ist sonst nicht belegt. S. auch Nares. Uebrigens macht Herr Delius mit Recht darauf aufmerksam, dass Portia den Ausdruck *pause* schon im Anfang ihrer Rede braucht, und Herr Singer hat Recht, dass *piece* näher liegt, wenn es nicht etwa für allzu harmonisch mit *to eke* und *draw out* gehalten werden dürfte. Entscheiden wird man nicht wollen.

45. Die Vulgata liesse sich im Sinne von Windbeutelei halten, mit Vergleichung von A. W. 2, 3.: *Thou didst*

make tolerable vent of thy travel; möglich indess, dass da auch *vaunt* zu schreiben wäre. Die anderen Stellen, wie z. B. T. N. 4, 1., wo *to vent one's folly* (seiner Thorheit Luft machen) eine Uebertragung von *to vent one's secret* (seinem Geheimniss Luft machen) ist, passen nicht hin, und es würde erst nachzuweisen sein, dass *vent* absolut = „Gerede", „Schwätzerei" stehen könnte, wie Johnson meinte. — *Vaunt* passt vortrefflich. — Ich meinte früher, dass die Vulgata am besten sich durch: voll von frischer Luft (im Gegensatz von dem dumpfen Zustande des Friedens) erklären liesse.

46. Diese tiefsinnige monologartige Rede des Aufidius über die homöopathischen Gegenmittel gegen die von ihm beneidete Macht und Herrlichkeit Coriolan's leidet, wie Mason richtig bemerkte, in mehreren Uebergängen an halb unsinniger Dunkelheit. Der MC. hat wenigstens (hauptsächlich durch die Verwandlung des *unto* in *in*) eine Stelle schlagend gebessert. Der Gedankengang scheint mir folgender zu sein:

Wird Coriolan Rom einnehmen?

Alles ergiebt sich ihm, das wird auch Rom thun — der Adel ist für ihn, die Tribunen sind feige, das Volk wird ihn ebenso schnell wieder lieben, als es ihn schnell hasste — er wird Rom nehmen durch die Zaubergewalt seiner überwiegenden Natur. — (Pause: dieser Gedanke führt zu weiterem Sinnen über die Möglichkeit des Sturzes solcher Hoheit, zunächst zu der Untersuchung der Ursachen seines ersten Falles.) — Erst war er ihr Diener, aber er vermochte seine Ehren nicht mit Mässigung zu tragen — sei's Stolz und Uebermuth im Glücke, sei's Mangel an praktischem Verstande, sei's angeborne starre Einseitigkeit und Unbiegsamkeit: genug, eins dieser Dinge hat ihn erst gefürchtet, dann verhasst, zuletzt verbannt werden lassen; genug*), er erwirbt

*) Das zweite *but* vermag ich in dem ganzen Zusammenhange nur als Anaphora des vorhergehenden zu verstehen, da doch *but one of* etc. offenbar den logischen Nachsatz zu *whether* etc. bildet, und der nun folgende Gedanke

sich Verdienste nur in der Art, dass er sie, wenn sie zur lauten allgemeinen Anerkennung (auf den höchsten Gipfel) gekommen sind*), selbst wieder erwürgt. (Pause.) So leben einerseits unsre Tugenden (= Verdienste) nur in und durch die Deutung der Menschen, und andrerseits hat unsre an sich noch so preiswürdige Macht und Herrlichkeit doch auch kein gewisseres Grab, als das Uebermaass dieser Anerkennung, das Zujauchzen der Menge, die unsre Thaten lobt. — (Pause.) — Ein Feuer löscht das andre**), ein Keil treibt den andern, Rechte verdrängen Rechte, Kraft scheitert an Kraft. — (Pause. Zwischengedanke: so wird auch Coriolans (volskischer) Ruhm an Coriolans (römischem) Ruhm, die eine Macht an der andern (oder an ihrem Uebermaasse, was ungefähr dasselbe ist) scheitern und in ihr Gegentheil umschlagen.) — Nur weiter denn! — O Coriolan, wenn Rom dein ist, du also Alles zu haben scheinst, bist du am aller ärmsten, denn — binnen Kurzem bist du mein. (und ich bin dein Erbe!)

So begründet Aufidius seine frühere Behauptung, dass Coriolan das noch erst thun solle, was ihm, wenn sie Beide ihre Abrechnung hielten, den Hals brechen werde; und es giebt seine psychologische Erörterung des selbstzerstörenden Uebermuths jener zaubergewaltigen Naturen, die maasslos Alles haben und können wollen, den Monologen im Hamlet kaum etwas an Schönheit und Tiefe nach. Was in specie das Wort *chair* betrifft, im Sinne von „Rednerbühne, wo gelobhudelt wird“ (natürlich nun nicht mehr: wo er sich selbst lobt), so giebt dies nur schief und entfernt denselben Sinn, den *cheer* sehr prägnant und scharf giebt, wenn auch *chair* plastischer und, da man sich damals die rostra wie

---

mit dem zweiten *but* keinen Gegensatz, sondern das Resultat zu der vorhergehenden psychologischen Betrachtung enthält.

*) Ich sehe, dass dies auch Malone's Auffassung war.

**) Blitz — Geschütz? Doch wohl nicht: „eine Glut der Leidenschaft zerstört die andre“?

eine Kanzel gedacht haben könnte, dem Grabe äusserlich vergleichbarer ist. Aber solche schwache Aehnlichkeit mochte grade für den hier gänzlich missverstehenden Hg. der Fol. 1. genügen, ein halb unsinniges *chair* zu introduciren; so wie das ganz unsinnige *unto* aus dem stupiden Gedanken entsprungen scheint, dass *commend* etc. ja sein Object mit *to* oder *unto* verbinde. Herrn Singer's Conjectur *hair* zeigt, dass er die Rede noch weniger verstand, als irgend einer seiner Vorgänger, d. h. Halbsinn durch Unsinn erschwerte. cf. §. 192 a. E.

C.

§. 128.

Zwischen den vocalischen und consonantischen Corruptelen der Wortmitte steht die liquider Consonanten in der Schwebe. Sie umfasst, nach des MC. Annahme, ungefähr 50 Fälle, von denen ³/₅ auf das R., die übrigen auf die anderen liquidae fallen.

Demnach haben wir zwei Klassen zu unterscheiden:

					Vulgata.	MC.
I.	a)	1.	A. Y. L.	1, 2.	*sport*	*spot*
		2.	Cor.	1, 4.	*pot*	*port*
		3.	T. S.	2, 1.	*morn*	*moon*
		4.	Tim.	5, 4.	*read*	*rear'd* (W. Th. cett.)
		5.	J. C.	2, 1.	*make*	*mark(e)*
		6.	A. W.	4, 4.	*word*	*world*
	b)	7.	T. G.	2, 3.	*worth*	*wealth*
		8.	T. N.	3, 3.	*worth*	*wealth*
		9.	A. W.	4, 2.	*stern(e)*	*stone*
		10.	1 H. IV.	1, 1.	*wan*	*worn* (n. r.)
		11.	[M. V.	1, 3.	*worn*	*won* (qu.)] cf. §. 2.
		12.	[R. J.	3, 1.	*heart's*	*hate's* (qu. 1.)]
		13.	Tim.	1, 1.	*waxe*	*verse*
		14.	J. C.	5, 1.	*time*	*term*
		15.	R. III.	1, 1.	*horse*	*haste*
		16.	Macb.	5, 2.	*cause*	*course*
		17.	Oth.	2, 1.	*course*	*cause*
		18.	A. Cl.	1, 4.	*gaunt*	*girt* (H.)

				Vulgata.	MC.	
	19.	T. S.	2, 1.	*part*	*pact*	cf. §. 134.
	20.	H. V.	1, 2.	*act*	*art* (P. cett.)	
c)	21.	Temp.	1, 2,	*lorded*	*loaded*	
	22.	-	4, 1.	*windring*	*winding*	
	23.	R. J.	1, 1.	*pury'd*	*puff'd*	
	24.	[K. L.	2, 4.	*hafted*	*hearted* (Coll. coni.)]	cf. §. 140.
	25.	K. J.	5, 1.	*orders*	*offers*	
d)	26.	M. f. M.	2, 2.	*sickles*	*sirkles*	
	27.	-	3, 2.	*away*	*array* (Th.)	
	28.	T. S.	2, 1.	*wondrous*	*woman's*	
	29.	H. V.	4, 6.	*Larding*	*Loading*	cf. §. 140.
	30.	2 H. VI.	5, 1.	*lurking*	*looking*	
	31.	A. W.	3, 2.	*still-piercing*	*still-piecing* (Steev. Mal.)]	
	32.	H. VIII.	2, 3.	*quarrel*	*cruel*	
	33.	T. A.	2, 3.	*body*	*barely*	
	34.	Tim.	4, 3.	*marrows*	*meadows*	
	35.	[Oth.	3, 4.	*sorry*	*sudden*]	
II. a)	36.	T. G.	2, 7.	*wild(e)*	*wide*	
	37.	C. E.	1, 1.	*help(e)*	*hope* cf. §. 118.	
	38.	M. Ad.	4, 1.	*wide*	*wild(e)* (n. r.)	
	39.	T. S.	1, 1.	*mould*	*mood*	
	40.	W. T.	3, 2.	*strain'd*	*stray'd*	
	41.	A. Y. L.	3, 2.	*stays*	*stands*	
	42.	A. Cl.	3, 4.	*stain(e)*	*staie* (*stay*) (Coll. coni.*))	
	43.	K. J.	4, 3.	*hand*	*head* (P. F. Gray, Sing.)	
	44.	3 H. VI.	4, 8.	*meed*	*mind*	
	45.	Haml.	1, 3.	*bonds*	*bawds* (Th.)	
	46.	A. Cl.	5, 2.	*dung*	*dug* (W.)	
	47.	M. Ad.	4, 1.	*raye*	*range* (n. r.)	
	48.	[1 H. IV.	1, 1.	*dambe*	*daub* (f. 1.)]	
	49.	A. Cl.	1, 1.	*damn*	*doom*	
	50.	H. VIII.	1, 3.	*set*	*sent* (n. r.)	
	51.	[K. L.	3, 7.	*buoy'd*	*boil'd* (n. r.)]	
	52.	W. T.	4, 3.	*seems*	*says* (Tieck)	
	53.	M. f. M.	4, 1.	*tythes*	*tilthe's* (W. n. r.)	
b)	54.	M. W.	1, 3.	*bounty*	*beauty*	
	55.	H. VIII.	1, 2.	*trembling*	*trebling*	

*) Nachzutragen §. 81, A.

			Vulgata.	MC.
56.	[Tr. Cr.	3, 3.	*shrinking*	*shriking* (*shrieking*) (qu.)]
57.	2 H. IV.	4, 4.	*rigol*	*ringol*
58.	K. J.	3, 3.	*tickling*	*tingling*
59.	M. f. M.	2, 4.	*building*	*binding* (Theob. Johns.) cf. §. 140
60.	Oth.	4, 3.	*singing*	*sighing* (Percy)
61.	R. J.	1, 1.	*ayery*	*angry* (n. r.)]
62.	2 H. VI.	1, 1.	*hapless*	*helpless*
63.	Tr. Cr.	4, 4.	*changeful*	*chainful*
64.	Haml.	1, 1.	*landless*	*lawless*
65.	[M. f. M.	3, 1.	*princely*	*priestly* (Warb.)]

§. 129.

Die Leichtigkeit dieser Corruptelen liegt in einer Eigenthümlichkeit der englischen Aussprache. Das Zerquetschen und Zerfliessenlassen namentlich des *R* in den vorangehenden Vocallaut ist nicht nur einzelnen Dialecten (z. B. Bedfordsh. und Derbysh.) eigen, sondern liegt im schleifenden, gurgelnden Charakter der ganzen Englischen Phonetik. Daher liegt die Verwechselung des *r* mit *w* nahe: im Cockney-Cant z. B. bei *Thackeray*, *Kickleb. Abroad* p. 5. (Tauchn. Ed.) „*O, J am going to the Whine, every body goes to the Whine*“ (für *Rhine*), und mit andern weichen Consonanten wie *d* und *l*. Das lange Halten auf den Vocalen und das leise, nachschleifende Aussprechen weicher Endconsonanten, vor allen des *d* (auch des *g*), bewirkt sehr leicht, dass ein dem Nasal oder dem *l* ähnlicher Laut vor dem *d*, *g* etc. gehört wird, und umgekehrt klingen die Nasale sehr leicht mit diesen weichen Endbuchstaben in Eins zusammen, so dass einer von beiden dem Hörenden verhallt. Also klingen *head* und *hand*, *wide* und *wild*, *bonds* und *bawds*, *rage* und *range* dem Englischen Ohre sehr ähnlich.

Demnach würde die Hälfte obiger Corruptelen auf der Annahme ausserordentlich wahrscheinlicher **Hörfehler** beruhen, und zwar auf der falschen Auslassung des *r*: 2. 4. 10. 14. 16. 26., möglicher Weise auch 5. und vielleicht 18.; auf

dem vermeintlichen, aber falschen Hören eines *r*: 1. 9. 11. 17. 21. 29. 31., möglicher Weise auch 3. 12. 30.; auf dem Zerrinnen des *l*: Nr. 6.; auf der Verwechselung von *l* und *r*: 7. 8.; auf der Verwechselung des *r* mit *w*, *f*, *u*: 27. 24., vielleicht 32.; auf der Verwechselung des *d* und *r*: 34. 35., möglicher Weise auch 33. — Ingleichen beruhen auf der Annahme eines überhörten oder vermeintlich gehörten Nasals vor Zungenlauten: 40. 43. 45. 50. 64., vielleicht auch 41. 44. 54. (bei mehr französirender Aussprache, die dem Schreiber current war); vor einem Zischlaute: 65.; vor Gaumlauten: 46. 47. 56. 57. 58., vielleicht auch 60. (während nur bei 63. der weiche Gaumlaut selbst fälschlich herausgehört sein könnte); vor Lippenlauten: 48. 55.; auf der Annahme eines überhörten oder fälschlich verstandenen *l* vor *d*: 36. 38. 51., wahrscheinlich auch 39.; vor *p*: nur 62.

Eine geringere Anzahl ist als Hörfehler ganz unwahrscheinlich oder unmöglich: 13. 15. 19. 20. 22. 23. 25. 28. 37. 49. 52. 53. 59. 61. (Nr. 42. gehört zu §. 81, A.); darunter sind einige sehr leicht erklärliche Druckfehler, wie 19. 20.; 37 ist eine falsche Dittographie.

Ueberhaupt könnten natürlich alle jene Corruptelen auch als simple Druckfehler (d. h. Lesefehler der Setzer) angenommen sein (und 22 beruhen nur auf Einem Buchstaben); aber doch sprechen manche besondere Fälle, wie *hand: head; bonds: bawds; marrows: meadows; away: array; wan: worn* (abgesehen von den noch viel merkwürdigeren Fällen, wo aus dem raschen Zusammensprechen der Wörter mehrere nach einander ganz falsch getrennt oder zusammengefügt scheinen: §. 170 ff.), sehr dafür, dass der MC. von der Voraussetzung der Hörfehler ausging, und diese würden, wenn er Recht hätte, die Vermuthung, dass bei dem Kopiren dictirt wurde, nicht unbedeutend unterstützen.

§. 130.

Bemerkungen.

Eilf dieser Aenderungen sind nothwendig, weil die Vulgata keinen Sinn giebt: 4. (cf. Theobald's und Malone's Gründe.) 11. 13. 22. 23. 24. 27. 31. 40. 42. 48. Von diesen bedürfen nur fünf Aenderungen etwa der Begründung:

13. Eine See von Wachs ist und bleibt Nonsens, der auch für den überkünstlichen Athenischen Poeten ungehörig ist. Wachs ist biegsam, ja, aber eine See von Wachs kann nicht einen weiten, klaren, flüssigen See bedeuten, wofern nicht Wachs biegsamer ist als Wasser. Die alte Erklärung von den Wachstafeln war noch besser, ist aber auch sehr geschraubt; sie war eine alte Englische und Deutsche Einrichtung, wie z. B. das alte Steuerregister aus Sec. XIV. in Arnstadt.

23. Johnson's *purg'd of smoke* würde zu *vex'd* gar keinen Gegensatz bilden; *puff'd* = angefacht bildet einen vortrefflichen zu *vex'd* = niedergeschlagen, gedämpft. cf. Herrn Ulrici's Note. Aber nicht *smoke*, sondern *love* ist bei *Being puff'd* zu ergänzen, wie auch zu *Being vex'd.* Wäre *puff'd* nicht geboten, so hätte man vielleicht an ein altes, dem Plattdeutschen purren entsprechendes Wort denken können: *pur* = *poker* (Purrer) in North., = *kick* in Lincolnsh. (Halliw. s. v.)

24. Weder *tender-hefted* (= von zarten Regungen gehoben) lässt sich grammatisch rechtfertigen oder gar belegen, noch wäre *tender-hested* im Sinne von „von zarten Regungen beherrscht" zu verstehen möglich gewesen, auch ebenso wenig nachzuweisen. Meines Wissens giebt es nur Nachweisungen über die Substantiva *heft* und *heste* = *behest.*

40. Johnson gestand offen, er verstehe die Stelle nicht, weder *strain'd* noch die Construction, und schlug daher für Jenes *been stain'd,* für diese die Umkehr *have I* vor. — Herrn Amyot's Erklärung (Coll. Ed. 1.): „Rufe dir in's Gewissen zurück, mit welch' unschicklicher Begegnung ich

mich abzuarbeiten gehabt habe, um nun zuletzt so als Verbrecherin zu erscheinen" ist zwar eine an sich mögliche Uebersetzung der Vulgata, läuft aber direct gegen den Zusammenhang mit dem Folgenden an, da *if one jot beyond* etc. nothwendig auf ein im Vorhergehenden erwähntes Vergehen seitens der Sprechenden, nicht auf eine unfreundliche Begegnung seitens des Königs und des Hofes zurückgeht.

Herr Delius (Sh. Lex. p. 73.) gab für die Construction den Weg der Anakoluthie an, der möglich ist; erklärte aber *to strain* durch zu weit gehen, sich vergehn, ohne dieses zu belegen. — Steevens bemühte sich, aus diesem Worte den Sinn von schiefgehn, fehlgehn herauszuquetschen. In der That wird das Wort bei Drayton (cf. Nares s. v.) mehrfach von Flüssen gebraucht, aber reine Annahme ist es, dass es da etwa sich winden, in Krümmungen gehn, und nicht durchrinnen oder sich durcharbeiten heisst; „schiefgehn" oder gar „fehlgehn" passt da gar nicht. — Malone führte zu demselben Zweck aus Rom. Jul. *strain'd from that fair use* an; aber da heisst dies Wort ja nicht *swerv'd*, sondern: „fortgetrieben", „durch widernatürlichen Zwang entfernt". Die Stelle steht 2, 3. Alle Versuche also scheiterten, dem Worte *to strain* die Bedeutung von *to swerve from one's duty* unterzulegen und der Vulgata einen Sinn abzulocken.

Der MC. giebt mit *stray'd = gone astray* durch Wegstreichung eines einzigen Buchstaben den längst gesuchten Begriff, und macht hoffentlich der Dunkelheit dieser Stelle ein Ende. Bei der Annahme der Anakoluthie bliebe immer die Frage übrig, warum der Dichter die Schönheit der ganzen argumentirenden Periode, welche erst durch die directe Frage recht herauskommt, dadurch habe schmälern wollen.

42. Dass *stain*, welches doch nur ein harter, tadelnder Ausdruck für beschämen sein könnte, hier eine ganz unvernünftige Grobheit des Antonius sein würde, erkannten, ausser Steevens, alle Ausleger an. Theobald's *strain*

ist nicht besser, als des MC. *stay*. Die von Jenem angenommene Verwechselung ist häufiger: cf. §. 145. III, 1. und Marl. 2 Tamb. I, 169. 4° *straineth* (Dyce), 8° *staineth*.

§. 131.

Siebzehn Aenderungen sind nicht minder vortrefflich, wenn auch die Vulgata einen Sinn giebt.

1. Mit einem Federstrich hat der MC. hier aus einer ganz schalen Antwort Celia's einen witzigen Spott gegen die hochadlige Aussprache des Höflings gemacht. Ich habe mir erlaubt, der Uebersetzung einen ähnlichen auf unser hochadliges dem *E* angenähertes *A* einzufügen. Nun erst wissen wir, wodurch die Damen den armen Cavalier so aus der Fassung bringen. Es ist zugleich ein hübscher Beleg für die Richtigkeit des §. 129. Erörterten; wir sehen, dass man schon damals das *r* oft verklingen liess.

2. So lange man nicht nachweist, dass das noch volksthümliche (cf. Craven, Dial. II, p. 55. Halliw. s. v. *pot*) *to go to pot* = *to be reduced to beggary*, = kaput gehen, auch ohne *go* und mit dem Artikel gebraucht wird, müssen wir die schöne Lesart *to the port* annehmen. Denn die Soldaten, die es gesehen haben, sagen zu den herbeilaufenden Anderen: In's Thor hinein, das glaubt nur!, hinweisend auf das Thor. Das ist sehr lebendig und natürlich.

12. Besser und durch Ueberlieferung unterstützt.

15. An den alten Plural *hors* (Grimm, Gr. I, p. 643. Rask, Thorpe §. 67.) liesse sich denken, da *a team of horſe* (T. G. 3, 1. s. f.) neben *troop of horſe* (K. L. 4, 6.) und *horſe* = „Reiterei", so wie *horſe and mares* = „Hengste und Stuten" (A. Cl. 3, 7.) vorkommt. Aber ausser solchen bestimmten Wendungen und Bedeutungen sagt Sh. *horſes*, nie wie noch Chaucer C. T. 5867: *oxen, asses, hors, and houndes*. — Rob. Glouc. sagt noch durchweg *þing*, wo 100 Jahre später Chaucer *thinges*. So verdunkelten sich die alten Formen.

16. Offenbar richtig. Cathness kann nicht sagen, dass Macbeth seine verdorbene Sache nicht in den Gürtel der Ordnung schnallen könne, sondern er muss von dem Geiste Macbeth's sprechen. Auch *course*, im Sinne von: Lauf seines Thuns und Denkens, ist noch keineswegs eine gewöhnliche Wendung.

17. Der Begriff *direction* würde nicht passen; *from* führt auf den Begriff Ursache, Grund.

18. *Arm-gaunt* ist nur sehr gesucht zu erklären; am besten spricht darüber Nares. Ein waffen-magres Ross möchte ein kluger Zuhörer allenfalls für ein ehrenvoll durch Tragen der Waffen abgemagertes erkennen können, aber ist das auch ein schönes, stattliches Ross? — Herr Dyce stimmt mit voller Ueberzeugung der Aenderung des MC. bei.

20. Pope's Aenderung der schiefen Vulgata ist offenbar richtig und von Allen angenommen.

29) Die Aenderung möchte matt erscheinen, wenn sich nicht die Rede hier wesentlich um das zu Boden liegen drehte. Die Vulgata ist fast albern, denn, während Haml. 4, 5. die Metapher *larded all with sweet flowers* ganz correct ist, wie kann der gefallene Herzog von York die Ebene spicken oder mit Fett beträufen? Eine unglückliche Erinnerung an eine allbekannte Stelle, 1 H. IV. 2, 2., wo von dem dicken Falstaff gesagt wird, dass er die „magre" Erde mit seinem abtropfenden Fette spickt, mag den Nachschreibenden zu dieser Dummheit verleitet haben.

32. Obwohl ähnliche Wendungen z. B. K. J. 3, 3. *that idiot, laughter* vorkommen, so wäre doch *that quarrel, Fortune* = jener (personificirte) Zank, Fortuna, viel kühner und kaum verständlich; es gehört zu den übrigen sächlichen Substantiven, die man hat persönlich fassen wollen *), statt die Corruptel zuzugeben. *Quarrel* = grosser Wurfpfeil (wohl mit

*) Füge hinzu den Euphuismus Armado's: *Go, tenderness of years!* L. L. L. 3, 1.

Querholz, cf. Halliw. s. v. *Quarrelle* und *Quarry*) passt nicht; der Pfeil kann nicht trennen. Uebrigens war Steevens Einfall, *to fortune* nach Spenser'scher Weise = *to chance* zu nehmen, sehr geschickt. — *Cruel* passt schlagend.

34. Die ganz hybride Zusammenstellung des Marks (sogar im Plural) mit Weinbergen und Kornfeldern wird Niemand schützen wollen. Die blosse Beachtung des Vertrocknens konnte den Hörfehler unterstützen.

41. Durch den Gegensatz gegen *amble, trot, gallop* ist *to stand still* unzweifelhaft geboten, während *to stay still* = still bleiben oder immer bleiben nur schief dasselbe ausdrücken würde.

43. Wie herrlich ist diese Aenderung! Salisbury will nicht eher ruhen, als bis er das Haupt des Todten mit einer Glorie umgeben hat. Früher hiess es: „bis ich dieser Hand einen Ruhm erschaffen habe.“ Sowohl *set* als *a*, welche schlecht zu dieser Wendung passten, sind bei der neuen Lesart schlagend correct, die ohnehin viel poetischer ist. Dichter wie Pope und Gray hatten ihre Freude daran: macht diese Erfindung dem MC. Schande?

53. Trotzdem, dass der Herzog als Mönch verkleidet ist, ist der Ausdruck: den Zehnten säen hier schief und zu speciell; der allgemeinere: das Feld besäen passt vortrefflich. *Tilth* heisst das zum Besäen fertig liegende umgepflügte Feld (cf. Farmer's und namentlich Tollet's Note), und wir wundern uns billig, dass Herr Collier *field's* in seinen neuen Text gesetzt hat. Halliw. s. v. führt aus Gower an:

So that the tilthe is nyȝe forlorne
Whiche Criste sewe with his owen honde.

und erklärt es durch „*the produce of tilling*“; könnte es da nicht ebenso gut Saatland heissen?

59. Vortrefflich. Denn *all-building* möchte in einem andern Zusammenhange als Beiwort des Gesetzes passen, aber hier wäre es etwas dumm angebracht, da es offenbar

ein solches sein muss, welches in besserem Gegensatz zu dem Ausnahmefall der Befreiung vom Gesetze steht. Gerade dies thut *all-binding*, noch hübscher als das von Johnson eingesetzte *all-holding*.

65. Vortrefflich. cf. Warburton's Note und §. 42.

§. 132.

Zweiundzwanzig Aenderungen sind von geringerer Wichtigkeit, aber doch fast alle zum sichtlichen Vortheil des Textes, so dass wir, bei freier Wahl, nicht anstehen würden: 3. (für das Weibliche passender.) 5. (kräftiger und eigenthümlicher.) 7. (reich, hochgeehrt, und mit Recht so guten Rufs, giebt einen guten Fortschritt; es wäre mindestens unschön, das an der dritten Stelle noch einmal negativ zu prädiciren, was schon im ersten Prädikat gesagt wäre; etwas Anderes wäre es, wenn das Positive und Negative unmittelbar neben einander stände.) 8. (da hier nicht gespasst wird, wie durch den kaufmännisch-prosaischen Ausdruck [unserm gut entsprechend] bei Ben Jonson, und weil ein minder zweideutiger Gegensatz zu *conscience* wünschenswerth ist, wird man *wealth* gut heissen.) 14. (schärfer und correcter.) 19. (deutlichere Rückbeziehung auf den Schluss des ersten Actes.) 25. („Anerbietungen des Grusses", noch etwas schärfer als „Befehle zur Begrüssung".) 28. (individueller.) 33. (kräftiger; das triviale *body* war leicht an *any mortal* anzuschliessen bei mangelnder Pause im Lesen.) 36. (man vergesse nicht, dass der Ocean, mit dem das Bächlein durch seine Liebesirrfahrt verbunden werden will, Proteus ist, und dass die Sprecherin dort nach vielem unruhigen Wirbeln ausruhen will wie im Elysium, wozu die Vorstellung des weiten Meeresschoosses, der sich in ruhiger Fläche ausbreitet, vortrefflich passt, während *wild* nur ein [„triviales"] epitheton ornans wäre.) 37. (cf. §. 121.) 38. und 47. (Beide Ausdrücke sehr passend, *wild* namentlich zum Kranksein und

für das zarte Gefühl des erschreckten Mädchens hübscher als *wide* = *wide of the mark;* den Grund zur Nichtaufnahme in den neuen Text sehe ich nicht ein *).) 39. (die Kakophonie *of gentler milder mould* wäre an sich schon nicht hübsch, während in *Mates, maid!* der Gleichklang absichtlich ist.) 50. (das Gewöhnlichere ist *set.*) 52. (concinner und natürlicher.) 54. (abgesehen von der besseren Beziehung von *beauty* zu Mrs. Page, ist *bounty* auch nur etwas schief für *abundance* gesagt.) 56. (plastischer. cf. §. 4.) 58. (von den beiden sinn- und stammverwandten Wörtern ist *tingle* = prickeln hier das eigentlichere.) 60. (dass die Aenderung mit der Form der alten Ballade bei Percy übereinstimmt, ist eine gute Empfehlung für den MC.) 62. (*hapless*, das allgemeinere Wort, passt gerade zu den Händen, die man ringt, wenn man mit ihnen nicht helfen kann, schlechter als *helpless.*) 64. (ethischer.)

Manche dieser Aenderungen sehen, wie viele Zurückführungen auf Quartolesarten, zu geringfügig und zu wenig nothwendig aus, als dass man denken könnte, der MC. habe sie aus eigener Wahl gemacht, z. B. 50. 60. 64., und könnten wohl die Vermuthung unterstützen, dass er nicht anders als nach Autorität verfuhr. Denn das dürfen wir wohl als bereits plausibel gemacht annehmen, dass von einem Drauflosändern ad libitum hier gar nicht die Rede sein kann.

---

*) Bei W. Irving, Alhambra, ed. Routledge, „*revised and corrected by the Author*", 1850. p. 107. derselbe Druckfehler *rage* für *range*. In einer späteren Auflage ist dieser Fehler verbessert, dafür aber p. 105. statt *carnage* fehlerhaft *courage* gedruckt. Dies giebt sogar einen halben Sinn. War es darum weniger ein Druckfehler? Von den zahlreichen scheusslichen Verunstaltungen der in Deutschland gedruckten Texte gar nicht zu reden. Einige Firmen machen ehrenvolle Ausnahmen, und doch stand auch z. B. im Tauchnitzer Druck des *Childe Harold* von 1842 I, 19, 6. statt

The orange tints that gild the greenest bough

zu lesen *organe*. Ich zweifle nicht, dass, wenn dies die Quelle des Byron'schen Textes wäre, 200 Jahre später gelehrte Beweise für die Richtigkeit von „organischen Tinten" oder „Origanum-Colorit" aufgestellt werden würden, obgleich *organe* nicht einmal ein Englisches Wort ist.

§. 133.

Sechszehn dieser Emendationen erregen grösseres Bedenken:

6. Zwar ist von Niemand nachgewiesen worden, noch ist es an sich wahrscheinlich, dass die Vulgata *with the word* = im Nu sein könne*): aber auch *with the world* = *in the due course of nature* ist ein auffallender Ausdruck. Den eigenthümlichen Lakonismus der Antwort: „Noch (d. h. für eine kleine Zeit noch), darum bitt' ich!“ zu verdrängen, sehe ich keinen Grund; es würde sich dann ein: Doch mit der Zeit etc. am natürlichsten anreihen.

9. Es mag einem Engländer klarer sein, als einem Fremden, warum die Ausleger an dem Beiwort streng, finster für die Natur Anstoss nahmen. Uns scheint dies überhaupt von den starren Zügen der meisten Bildsäulen gut und eigenthümlich zu passen. Kann man denn concinn sagen: *cold and stone* = kalt und Stein? oder ist es auch = kalt und steinern?

10. Beides passt, aber *wan* scheint prägnanter, und steht ebenso Marl. 2 Tamb. I. p. 175.: *pale and wan.*

21. Dasselbe gilt von *lorded.*

26. Für die Orthographie, das orientalische Gold- und Silbergewicht, welches auch die geprägte (Silber-) Münze bedeutet, den Hebräischen *shekel*, zu schreiben *sickle*, sind mehrere Stellen aus Lodge (*Catharos*, 1591. — von Herrn Collier) und Peele (von Herrn Dyce aus Dav. & Beths., zuerst gedruckt 1599.) angeführt; Halliw. s. v. *Sicle*: „*a sicle being an olde Persian coyne and seemeth ninepense in value of our monie*“, *Nomenclator*, 1585. p. 330. „*It occurs also in Howell.*“ — Demnach steht fest, dass man die fremde Münze zu Elisabeth's Zeiten so schrieb und sprach, mit einer

*) T. N. 4, 2. ändert der MC. das schon alte *in a trice* (Marl. 1 Tamb. I, p. 61. Edw. II. II, p. 284.) zu *with a trice* um. Schon Marl. Faust. II, 41. die ähnliche Phrase *with a vengeance!* = zum Kuckuck! auf der Stelle!

sehr gelinden Corruption, wie sie bei vielen Hebräischen Wörtern noch current geblieben ist.

Aber da hier sonst nicht vom Orient (wie in den oben angeführten Stellen, bei Lodge jedoch von Athen, zusammen mit „Talenten“) die Rede ist, so wäre es wohl möglich, dass Sh. nicht von dem altjüdischen Säckel habe sprechen wollen, sondern dass *fond circle of the tested gold* nur eine poetische Umschreibung für Goldstück habe sein sollen, die man eben wegen jener damals üblichen Form *sickle* beim Nachschreiben damit verwechselte. Hätte der Dichter*) oder ein erster Abschreiber desselben *circles* mit einem *s* geschrieben, so lag die Verwechselung auch für das Auge sehr nahe. — Zugegeben aber, der MC. habe weder *shekel*, noch *sickle* = *shekel* gekannt (obwohl dies bei dem häufigen Vorkommen der Säckel im A. T. keineswegs wahrscheinlich ist), so wäre es doch auffallend gewesen, wenn er, gescheidt genug zu vermuthen, was der erste Shakspeare-Kritiker der neueren Zeit, Herr Collier selbst schon (Ed. 1.) vermuthete (*cycles*), nur mechanisch *sickles* in *sirkles* und nicht in *circles* verwandelt hätte. Wahrscheinlicher also, als diese seltsame Orthographie seiner eigenen Unwissenheit von der Schreibart des Worts *circle* (oder gar *shekel*) zuzuschreiben, wäre es, dass er dieselbe in einem MS. vorfand und aus diesem mechanisch übertrug.

35. Wenigstens ist die Zusammenstellung von *salt* und *sudden*, inconcinn wie sie ist, eigenthümlicher als beide Vulgaten.

44. *Meed* hiess wirklich vor Alters auch Verdienst (T. A. 5, 3. *meed for meed*; noch Tim. 1, 1. und Haml. 5, 2.); selbst das Verb kommt vor = *deserve* (cf. Nares) und *mede-fully* = *deservedly* (Halliw.), und es scheint daher sehr bedenklich, es grade aus einem der ältesten Stücke Sh.'s zu verdrängen. Und wirklich führt der König im Fol-

*) Wie unorthographisch schrieb oft Göthe! — Danyel, *Historie of England*, ed. 1626. fol. p. 2. schreibt umgekehrt *fence* für *fense*.

genden seine Verdienste um das Volk an, und nennt dieselben nachher „Gnadengeschenke, Gunsterweisungen“. Ich weiss also nicht, ob es richtig ist, dies stärkere Selbstlob von vorn herein für den Charakter des Königs unpassend zu finden, wenn auch die „Sinnesart“ treffender ist. Dagegen passt 2, 1. *by our meeds* zum prahlerischen Tone der Rede durchaus. — Gehörte *meed* zu denjenigen Archaismen, welche damals noch im Volk gang und gebe waren (im Hamlet steht es in Prosa, aber in Osrick's Munde, könnte also eher absichtlich steif gesagt sein), so konnte zwischen *meed* und *mind* eine Verwechslung vorgehen, wie zwischen zwei anderen Wörtern.

45. Die Wiederholung des Begriffes *brokers* durch *bawds* scheint nicht so angemessen, als die neue Vergleichung der Liebesschwüre mit heiligen Gelübden (in ehrlicher Absicht), und innerhalb des neuen Vergleiches wäre ein tadelnder Begriff unlogisch. Aber die Folge dreier sich steigernder Synonyma: *brokers, imploraters, bawds* liesse das ganze rhetorische Gewicht auf die beiden Epitheta *pious* und *sanctified* fallen, und möchte für den ganzen Zug der Gedanken kräftiger sein. Wenn diese Aenderung richtig ist, so wäre sie ein merkwürdiger Beweis von Theobald's feinem Takte, und wir als Fremde misstrauen unserem eignen Gefühl (dem die Vulgata vortrefflich erscheint) um so mehr, als auch Mason, Herr Collier (Ed. 1.), selbst Herr Singer die Conjectur Theobald's für sehr plausibel erklären.

46. Freilich schliesst sich an den Begriff *dug* das Folgende *the beggar's nurse and Caesar's* näher an: aber kräftiger und eigenthümlich wilder erscheint *dung*, und, wie Steevens richtig bemerkt, könnte eine Vorstellung wie *Our dungy earth alike feeds man and beasts* auch zu dem Fressen des Staubes oder Kothes führen — allerdings stark gesagt! Die Vorstellung von der Isis lag in diesem Stücke näher als in irgend einem anderen (cf. 1, 5. 3, 3. 3, 6.), und die Abhängigkeit aller Lebenden von der Naturnothwendig-

keit ist durch den Vergleich mit der Hülflosigkeit eines saugenden Kindes scharf und höhnisch genug bezeichnet.

49. *Damn* für *condemn to death* ist alt: cf. Halliw. und z. B. J. C. 4, 1. *He shall not live, look with a spot I damn him. Doom* ist daher an sich nicht edler, und scheint minder kräftig. Ueberdies lässt Cleopatra hier den Octavian sprechen und spricht nicht in eigener Person. — Auf der andern Seite muss bemerkt werden, dass auch *to damn* schon damals (wenn auch lange nicht so häufig) zu Flüchen und Schimpfreden gebraucht wurde: A. W. 3, 6. 1 H. IV. 1, 2. *), und dass in diesem Sinne der Lesefehler sehr nahe lag, durch den eine gemeinere Wendung substituirt wurde, und es wäre dann reiner Zufall, dass dieselbe auch als Archaismus zu rechtfertigen wäre.

51. Die elastische Hebekraft eines Gegenstandes im Wasser auf das Wasser selbst, das durch den Sturm bis zum Himmel aufgespritzt wird, anzuwenden, ist minder natürlich, als das gährende Aufkochen (Aufbrodeln — man denke an den Schaum und die ganze Aehnlichkeit der Erscheinung) zum Himmel: in schönem Gegensatz zu dem Ertragen des Dulders. Könnte die Quartolesart *lay'd up* „sich aufthürmen" bedeuten, so wäre sie auch nicht schlecht. Warum jene Aenderung des MC. besonders misslich sein sollte, wie Herr Collier meint, sehe ich also nicht ein; es möchte dem *buoy up* denn noch ein anderer Sinn zu Grunde liegen, als sich empor heben.

55. Kann *trembling* = *tremendous* stehen? *Trebling* würde einen guten Sinn geben, besonders wenn man entweder aus irgend einer Quelle das dreifach Kleinere als gesetzmässige Steuerquote nachwiese, oder dass *trebling* wie unser dreidoppelt den Sinn von viel zu hoch, übermässig haben

*) Marl. 2 Tamb. I. p. 178. ist zweifelhaft: *Villain, traitor, damned fugitive.*

könne. Aehnlich wäre *twice treble* M. f. M. 3, 2. s. f. Marl. 1 Tamb. *triple-worthy* (I, p. 60.), *thrice welcome* (ib. 111.)

57. Das Italienische *rigo*, *ridda*, *rigoletto* heisst ein Ringelreihn, Rundtanz (Frzs. *branle*), und ist vermuthlich dem Wort und der Sitte nach Deutschen Ursprungs (Reye, Reihen, Reigentanz; von Reihe = *row* (Ags. *râwa*), zuerst die Tanzkette, dann der Kettentanz, Rundtanz): dagegen habe ich vergeblich nach einem Italienischen Wort wie *rigolo* gesucht, welches nach Nares „ein kleines Rad" bedeuten soll. — Das Celtische *(Welsh)* Wort *rhigol* heisst Graben, Furche. — Shakspeare braucht an zwei Stellen ein Wort, das die alten Ausgaben *rigol* schreiben, hier und *Rape of Lucrece* (Mal. Suppl. I, p. 569., Coll. VIII, p. 465.), und an beiden Stellen passt weder Ringelreihe, noch Rad, noch Furche, noch Graben anders als sehr schief und ungefähr, sondern der einzige treffende Begriff ist Ring. — Nun ist *ringle* = „kleiner Ring" noch in Ostangeln dialektisch (cf. Halliw. s. v.; auch ib. *ringled* = *married*), und kommt bei dem alten ehrlichen Tusser (+ 1580) so vor (cf. Halliw. ib.); ja bei Th's. Nash (+ c. 1600) fand man in einer seiner Schriften (*Lenten stuffe*) dasselbe Wort mit der Orthographie *Ringoll*. Also ist doch das Wahrscheinlichste, dass auch in den beiden Shakspeare'schen Stellen dieses Wort gemeint sei, eine alte (dem deutschen Ringel für Ringlein entsprechende) Nebenform für *ringlet* (von Ags. *hring* [Ettm. p. 500.]), und dass der Fehler lediglich ein orthographischer oder orthophonetischer sei. — Ein ungelehrter oder stumpfer Kritiker hätte doch wohl mehr gethan, als ein *n* eingeschoben.

61. Die Vulgata ist schön und kommt uns poetischer vor, als die Aenderung. Mit Recht bemerkt Herr Ulrici (p. 20.), dass, so wenig eine solche Aenderung nothwendig schien, sie doch grade deshalb richtig sein könnte. Denn dass auch mitunter Veränderungen des Originals vorgekommen sein können, auf welche der Geschmack des

Aendernden Einfluss hatte, ist natürlich. *Angry* hat übrigens mehr Vollklang und passt an sich durchaus.

63. *Chainful* ist das seltnere Wort. Doch ist die Vulgata keineswegs Unsinn, da das Epitheton auch im Gegensatz zum Verb *(Presuming)* gefasst werden kann = „rechnend auf ihre doch so wechselvolle Wirkung“, wie die Tieck'sche Uebersetzung es wiedergiebt:

Zu stolz auf unsre wandelbare Kraft.

Man wird also auch über diese 16 Aenderungen nicht aburtheilen dürfen, sondern die Entscheidung darüber von der Entscheidung der ganzen Frage abhängig machen müssen. Denn keine derselben ist offenbar schlecht und muthwillig.

D.

§. 134.

Die eigentlich consonantischen Corruptelen in der Wortmitte sind von verschiedener Art, besonders nach der Silbenzahl der Wörter. Wir behandeln hier zuerst die in einsilbigen Wörtern; die meisten derselben bilden den Gegensatz zu den unter A. §. 106. erwähnten, indem der dem Ende vorhergehende radicale Consonant verkannt wurde. Natürlich sind diese Fälle viel seltner, nicht sowohl weil hier weniger Wörter zum Verwechseln sich darboten, als weil das Auge, wenn es Anfang und Ende eines so kurzen Wortes richtig auffasste, seltener den noch übrigen hervorstechendsten Theil des Wortkörpers verfehlen, ja ihn, wenn er einmal undeutlich geschrieben war, gewöhnlich richtig suppliren musste. Anders mit dem Vocal oder mit dem zweiten Consonanten: jener lag versteckter für das Auge, dieser führte, einmal verkannt, von vorn herein das äussere und innere Auge auf eine falsche Fährte.

		Vulgata.	MC.
1. M. N. D	5, 1.	*mouz'd*	*mouthed* (St. Mas.)
2. M. Ad.	2, 1.	*left*	*lent*
3. T. S.	2, 1.	*part*	*pact* cf. §. 128.

	Vulgata.			MC.
4.	K. J.	4, 2.	*sin(ne)*	*sign(e)*
5.	H. V.	1, 2.	*act*	*art* cf. §. 128.
6.	-	2, 1.	*smiles*	*smites* (F.)
7.	J. C.	1, 2.	*walks*	*walls* (anc. Edd.)
8.	-	1, 3.	*glaz'd*	*glar'd* (St.)
9.	R. II.	3, 2.	*clap*	*clasp* (P.)
10.	K. L.	4, 6.	*gor'd*	*gorg'd* (Edd.)
11.	R. J.	1, 1.	*purg'd*	*puff'd* cf. §. 128.
12.	C. E.	2, 2.	*moues*	*mean(e)s*
13.	-	2, 2.	*drives*	*draws*
14.	-	4, 2.	*sweet*	*swift*
15.	M. N. D.	2, 1.	*coats*	*cups* cf. §. 62.
16.	A. W.	4, 3.	*meant*	*most* (Mal. coni.)
17.	Tr. Cr.	3, 3.	*Sweet*	*Swift*
18.	Cor.	2, 1.	*chats*	*cheers*
19.	-	4, 1.	*Cats*	*Curs*

Hieran schliessen wir die Uebergänge von zweisilbigen in einsilbige Wörter:

20.	L. L. L.	5, 1.	*double*	*dull*
21.	W. T.	4, 3.	*gentle*	*girl(e)*
22.	Tim.	5, 1.	*purposes*	*purses*
23.	[J. C.	2, 1.	*hatred*	*hard* (f. 1.)]
24.	Haml.	5, 1.	*Yaughan*	*yon'*

vielleicht auch:

25.	L. L. L.	3, 1.	*penne*	*pain*

§. 135.

Auch die Annahme dieser Corruptelen ist im Ganzen keine ungeschickte zu nennen: zehn Fälle beruhen nur auf der Verwechselung etc. Eines Buchstabens (1 — 10), und auch bei den übrigen neun Fällen wäre ein Druck- oder Lesefehler bei undeutlicher Schrift durchaus nicht undenkbar (11 — 19), so wie bei Nr. 22.; dagegen liegen Nr. 21. und 23. (und unter jenen 15. und 16.) weniger nahe, letzterer aber steht fest als solcher.

Nur sechs Fälle könnten auch Hörfehler sein: 1. 3. 5. 20. 24. 25., unter denen Nr. 1. und 25. bloss auf der verkehrten Orthographie des Schreibers oder Setzers beruhen

können, während dabei das Wort, welches der MC. durch sein Aendern herstellte, bereits beabsichtigt sein konnte.

Noch also befindet sich der MC. immer auf dem Wege der diplomatischen Kritik.

§. 136.

Bemerkungen.

In drei Fällen: 6. 8. 10. ist die Vulgata vollkommener Unsinn, und die Aenderung schlagend richtig; es mag noch bemerkt werden, dass bei Nr. 6. ein alterthümlicher, noch in Mittelengland dialektischer Ausdruck eingesetzt ist.

§. 137.

Neun andere Fälle sind nicht minder schlagend, wenn auch die Vulgata einen Sinn giebt. Also ausser 5. 11. 23., die schon früher erwähnt wurden:

4. Durch die Vulgata *sin* würde der König sich gerade als das bekennen, wozu er den Andern machen will. Es ist seiner feig entschuldigenden Sophistik zuwider, seine Andeutungen *(I faintly broke with thee — I spake darkly what I purposed)* mit dem harten Namen Sünde zu belegen.

14. und 17. Die zierlich-alterthümliche Anrede der vornehmen Welt ist in Dromio's Munde (er redet sie nachher *mistress* an; wo sagte sonst wohl ein Sclave zu seiner Herrin *sweet* oder auch *sweet now?*) ganz abgeschmackt, auch für Patroklus in der Situation *(Swift, rouse yourself!)* weniger passend. Das *Sweet* der Anrede gehört der alten Hofsprache an, findet sich sehr oft bei Marlowe (z. B. Edw. II. p. 194. *Sweet Warwick,* 203. u. s. w.; cf. *loving,* ib. 248. 287. I, 79. auch bei Sh.) und bei Sh. da am häufigsten, wo der Hofton herrscht: M. Ad. 4, 1. *Sweet prince*; L. L. L. 4, 3. *Sweet Lords* etc.; A. W. 2, 1. *Oh, my sweet lord — Sweet monsieur Parolles;* K. J. 1, 1. *Sweet Sir* (im Munde des altmodischen Elegants); Haml. 3, 2. *Sweet, leave me here a while* (der König im Schauspiele mit antiker Zärtlichkeit); ib. 5, 2. *Sweet Lord* (Osrick spricht die gezierte Hofsprache); M. V. s. f. *Sweet doctor, sweet lady* (scherzhaft altmodisch); R. II. 4, 1. *Sweet peace conduct his sweet*

*soul to the bosom. Of good old Abraham**) (eine absichtlich steife Phrase in Bolingbroke's Munde, cf. R. III. 4, 3.); ganz besonders häufig aber in Tr. Cr. in der deutlichen Absicht, diese Phrasen alter Zierlichkeit zu verspotten, daher z. B. 5, 1. Thersites auf das *Sweet lord Menelaus* seine gemeinen Travestien *Sweet draught* u. s. w. folgen lässt. Daher höchst charakteristisch Haml. 5, 1. *or of a courtier, which could say: Good morrow, sweet lord***) etc. — Da also dies Wort so übermässig häufig in Tr. Cr. vorkommt, wie natürlich, dass ein Schreiber oder Setzer ein *swift* in *sweet* verwandelte, wo dies nicht hingehörte! Wir kehren also das Argument grade um, und halten es, nach allem Vorhergehenden, für total unmöglich, dass der MC. nicht ein sichreres Gefühl für dieses so häufig vorkommende Wort gehabt haben sollte, als alle Gelehrten des 19. Jahrhunderts. Die Geneigtheit der Abschreiber etc. ist immer gross, ein Flickwort anzunehmen, und daher kommen *sir* und *sweet* mehr als einmal als Corruptelen vor. Lobende und tadelnde Anreden wechseln wie Flüche gar sehr mit der Zeit, und *Sweet lord Menelaus* bei Shakspeare hat ein ähnliches Colorit wie ὦ πέπον bei Komikern. *Sweet now* (etwa = *pray now* = doch; nicht = wohlan) steht Temp. 4, 1.; eigentlich = Lieber, doch.

18. Die Amme brauchte ihr Kind nicht sich bis zu Krämpfen***) abschreien zu lassen, wenn sie bloss von ihm

*) Die französische Entschuldigungsformel *Pardonnez moy* in demselben Stück (R. II. 4, 3.) war ein in Elisabeths Zeit gebräuchliches höfliches Nein. Wenigstens finden wir sie in Marlowe's Juden I, p. 328. 329. zweimal in gebrochenem Englisch angebracht, in demselben Sinne; M.'s Jude und Sh.'s R. II liegen wenige Jahre auseinander.

**) Vielleicht gehört auch M. N. D. 5, 1. bei *Sweet youth and tall* das erste wie das letzte Attribut zu dem absichtlich komisch-alterthümlichen Stil des Interlude. *Tall* = biderbe bei Marlowe nicht selten, so im Juden I, p. 288. *tall fellows* = brave Kerle; p. 314. *tall man* = tüchtiger Kerl im Gegensatz von *base slave*. Das Prompt. Parv. ed. 1499 giebt *tall or semely*. — Als komisch-alterthümliche Steigerung der Höflichkeitsphrasen bei Sheridan, Sch. f. Sc. 5, 1.: *Sweet sir* (vorher: *Kind sir, o dear sir.*)

***) Für *rapture* die Notiz, dass in Holstein auf dem Lande entzückt für verzweifelt gebraucht wird.

schwatzen wollte. Offenbar ist eine stärker in Anspruch nehmende Betheiligung der Amme am Coriolan, grade im Gegensatz zu ihrem stehenden Epitheton *prattling*, welche Eigenschaft sie nicht an der Pflege des Kindes hindert, mehr am Orte. *Cheers* ist also vortrefflich. Es wird wohl kein Schade sein, dass der Ausdruck *to cheer some body*, = Jemandem zujauchzen, nicht ganz gewöhnlich, aber doch ganz richtig gedacht und ausgedrückt ist.

19. Da Volumnia hier, in heftigem Unwillen, die Tribunen der Unfähigkeit, über Coriolan zu urtheilen, zeiht, so ist kaum eine Bezeichnung unpassender, als die der Katzen, deren Fehler nicht Dummheit ist *(spirito di sette gatti)*, während das allgemeinere verächtliche *Curs* gut passt.

20. Wäre es möglich, für den Gegensatz zwischen *double* und *plain* einen Sinn zu finden, vielleicht durch eine uns unbekannte Bedeutung von *double*, etwa für „allzu heftig" oder für „abstumpfend, umgelegt" (von der Schneide), oder „blendend, doppelsichtig-machend, verwirrend", so dass es einerseits in der Rede der Prinzessin einen vernünftigen Sinn gäbe, andererseits Biron dem gewöhnlichen Sinne von *double* sein antwortendes *plain* entgegensetzte, so wäre dies ein namentlich den älteren Komödien sehr angemessener Uebergang. Dass die Prinzessin mit dem „doppelten" Kummer einmal das Unglück, ihren Vater verloren zu haben, und zweitens das Unglück, den König nicht zu verstehen, gemeint habe (Malone), wäre eine beleidigende Annahme für den Dichter, und selbst dem kältesten Zuhörer würde solche alberne Rohheit nicht einfallen können, so dass er missverstehen müsste. So lange also keine currente neue Bedeutung von *double* nachgewiesen ist, wird man glauben, dass Sh. nicht so, also z. B. *dull*, welches der MC. giebt und welches vortrefflich passt, geschrieben habe. Wer nicht dem Zusammenhange gefolgt war, konnte beim Schreiben nach dem Dictate fast eben so gut *double* als *dull* schreiben, da sie fast gleich lauten und das Metrum hier nicht entschied.

§. 138.

Sieben andere Fälle sind weniger wichtig und haben zwar eine passable Vulgata, die aber doch weniger gut ist, als die Aenderung. So bringt bei 1. 3. 7. 9. 12. 13. 21. dieselbe den eigenthümlicheren, präciseren Begriff. *Gentle* (21.) ist zwar eine häufige allgemeine Anrede (H. V. in.), aber *girl* ist mindestens eben so gut. — *She moves me for her theme* (13.) = sie behandelt mich als den Gegenstand ihrer Rede, wie das Lateinische *movere*, ist ein unnatürlich hochtrabender Ausdruck für den leichten Ton und Inhalt des Stücks. Unmöglich aber könnte es heissen: sie beredet mich (sucht mich zu bereden) für den Inhalt ihrer Rede. Wie kann wohl Antipholus durch eine so kalte und künstliche Phrase sein Erstaunen ausdrücken? Er muss grade, denselben Gedanken *To me she speaks* wiederholend, etwas recht Einfaches sagen, damit das *me* stark hervortritt, also *takes, means* oder dergleichen*). — Für die Vulgata liesse sich anführen Marl. Faust p. 57., wo der Kaiser von Alexander d. Gr. sagt:

As when I hear but motion made of him
If grieves my soul I never saw the man.

wo *to make motion* = Erwähnung thun, auf das Tapet bringen steht. Aehnlich *move one question*, M. Ad. 4, 1. — Die Mauern Roms, als alles Grosse und Herrliche umfassend**), sind ja viel besser, als die umfassenden Strassen (7.). — Zwischen dem Zerreissen des Mantels und dem Herumzerren einer Katze mit einer Maus finde ich weder eine schlagende Aehnlichkeit, noch einen witzigen Contrast; Malone nahm also Nr. 1. fälschlich für mausen. Die Aenderung ist übrigens wohl nur eine orthographische, da K. J. 2, 2. *mousing the flesh of man* steht (vgl. ib. Coll. Vol. IV, p. 30.), und auch Th[s] Tusser *mouse* für *mouth* schreibt (cf. Halliw. s. v.); ein

*) Der einfache Sinn: „Sie reisst mich für den Gegenstand ihrer Rede hin" passt nicht in den Zusammenhang.

**) cf. Marlowe, Faust p. 46. 115. Vol. II. ed. Dyce und 2 Tamb. I, p. 142.: *to the very walls of Rome*. Sprichwörtlich wie die Säulen des Hercules.

mouz'd von *muso, museau, muzzle* scheint reine Hypothese, und das ital. Verb. *musare* = „Maulaffen feil haben" passt durchaus nicht. Gemeint war also sicherlich *mouthed*, welches Shakspeare oder seine Hgg. mit falscher Orthographie und harter Aussprache *moused* schrieben.

§. 139.

Zweifelhaft sind folgende sechs Aenderungen, aber keine derselben ist, wenn die ganze Sache sich zu Gunsten des MC. neigt, zu verwerfen.

2. Ob der *Irish bull*, das Paradies Alles zu nennen, was Adam, ehe er sündigte, als Erbstück besass, oder ob der Witz, dass er alles Dieses auf Pump (geborgt) besass, besser ist, überlassen wir der Entscheidung der Leser.

15. cf. §. 62.

16. Malone weist nach, dass *damnable* häufiger für *damnably* stehe: *meant* aber könnte (= vom Schicksal beabsichtigt, so eingerichtet) der geschraubten Hofsprache angemessener erscheinen, als das einfach richtige *most.*

22. Der geschraubt andeutende Ausdruck der Vulgata ist vielleicht absichtlich für die Feigheit des Egoisten, und dem ganzen Colorit der Rede angemessener, als die plumpere Deutlichkeit der Aenderung. Verständlich ist die Vulgata, auch hat sie noch nie einem Ausleger, so viel mir bekannt, Anstoss gegeben.

24. Da in einer komischen Scene das uns unbekannte Wort *Yaughan* vorkommt, welches die Fol. 1. als einen Eigennamen durch Cursivdruck auszeichnet, so durften wir nicht ändern; die Qu. von 1611. hat *Goe get thee in and fetch me a ſoope of liquer.;* ähnlich qu. 1.: *Goe get thee gone.;* es könnte die Orthographie, um die gemeine breite Aussprache von *yon'* zu bezeichnen, verändert sein.

25. Hier opponirt auch Herr Dyce sehr stark, und Herr Collier selbst zweifelt. Erstlich muss bemerkt werden, dass die Vulgata nicht *penny*, sondern *penne* ist, ein Wort, das ein orthographischer Fehler der Quarto für *pain(e)*

sein kann. Denn obwohl die Fol. 1. stets *paine* schreibt und selbst in zweisilbigen Wörtern nicht häufig *e* für *ai* zulässt (*Batell* [R. III. Ueberschrift], *agen* [T. N. 1, 1.], *trauell, counſell* für das gewöhnlichere *Battaile, againe, trauaile, counſaile*), so haben die principloseren Quartos häufiger solche Verstösse, und in L. L. L. druckte ja Fol. 1. die Qu. von 1598. mit fast allen Druckfehlern wieder ab. Zweitens, dass *By my pain of observation* ein ebenso absichtlich gespreizter Ausdruck ist, wie *penny* etc. ein auf *purchase* erwiederndes Schlagwort. Jenes ist für meine beobachtende Mühe und Noth gesagt, wie z. B. Marl. 1 Tamb. p. 32. Vol. I. Dyce:

Well hast thou pourtray'd in thy terms of life

für in deinen lebendigen Worten. Es wird daher noch die Frage sein, ob Shakspeare hier durch einen pedantisch-hochtrabenden Ausdruck Armado habe ironisiren, oder zugleich einen Witz an *purchase* habe anknüpfen wollen. Vielleicht gilt von dieser Stelle, was §. 62. von T. S. Ind. in. bemerkt wurde, dass zweierlei Elemente einem Witz nicht zuträglich sind.

E.

§. 140.

Häufiger ist die consonantische Corruptel der Wortmitte in mehrsilbigen Wörtern. In zweisilbigen Wörtern bezieht sie sich natürlich auf das Ende des Wortstamms, und affizirt häufig auch den Grundvokal. Ich zähle sie hier auf mit Hinzuziehung der Fälle aus Gattung C. Bei Weitem die grösste Menge sind adjectivische Formen:

				Vulgata.	MC.	
I.	a)	1. Temp.	4, 1.	*windring*	*winding*	cf. §. 128.
		2. H. VIII.	1, 2.	*trembling*	*trebling*	cf. §. 128.
		3. Tr. Cr.,	3, 3.	*shrinking*	*shriking*	cf. §. 128.
		4. M. f. M.	3, 2.	*making*	*masking*	
		5. C. E.	2, 2.	*trying*	*tryming*	
		6. Oth.	1, 1.	*wheeling*	*wheedling*	
	b)	7. T. G.	2, 7.	*longing*	*loving*	

			Vulgata.	MC.
	8. M. f. M.	2, 4.	*building*	*binding* } cf. §. 128.
	9. K. J.	3, 3.	*tickling*	*tingling* }
	10. 1 H. IV.	5, 3.	*marching*	*masking*
	11. [R. J.	2, 2.	*puffing*	*passing*]
	12. Oth.	4, 3.	*singing*	*sighing* (Percy) cf. §. 128
	13. 2 H. VI.	5, 1.	*lurking*	*looking* } cf. §. 128.
	14. H. V.	4, 6.	*Larding*	*Loading* }
II.	15. K. J.	3, 1.	*casèd*	*cagèd*
	16. R. J.	1, 1.	*purg'd*	*puff'd* }
	17. M. N. D.	5, 1.	*mouz'd*	*mouthed* } cf. §. 128.
	18. J. C.	1, 2.	*glaz'd*	*glar'd* } 134.
	19. K. L.	4, 6.	*gor'd*	*gorg'd* }
	20. -	3, 1.	*crouched*	*crooked*
	21. Macb.	5, 3.	*given*	*gotten*
	22. [Haml.	3, 2.	*raz'd*	*raised*] cf. §. 10, 24. §. 12. §. 237.
	23. [K. L.	2, 4.	*hafted*	*hearted* (C.)] cf. §. 128.
	24. A. Cl.	3, 11.	*meered*	*mooted* (J.)
III.	25. [J. C.	1, 3.	*surely*	*surly* (f. 1.)] cf. §. 30.
	26. [M. f. M.	3, 1.	*princely*	*priestly*] cf. §. 128.
	27. K. J.	5, 5.	*clearly*	*closely* (n. r.)
	28. 1 H. VI.	3, 3.	*lowly*	*lovely* (W.)
	29. R. J.	1, 1.	*ayery*	*angry* (n. r.) cf. §. 128.
	30. A. Cl.	1, 1.	*fully*	*fitly*
IV.	31. L. L. L.	5, 2.	*solemn*	*sudden*
	32. K. J.	1, 1.	*sullen*	*sudden*
	33. Oth.	1, 3.	*subtle*	*supple*
	34. R. II.	2, 3.	*female*	*feeble*
	35. [-	1, 3.	*furnish*	*furbish* (qu.)] cf. §. 4.
	36. K. J.	5, 1.	*orders*	*offers* cf. §. 128.
	37. [Tr. Cr.	4, 4.	*sittest*	*sigh'st* (f. 1.)]
	38. K. L.	4, 6.	*minces*	*mimics*
	39. 1 H. VI.	2, 4.	*fashion*	*faction* (Th. M.)
	40. Cor.	3, 3.	*actions*	*accents* (Th.)
	41. -	1, 4.	*Calves*	*Cato's* (Th.)
	42. M. N. D.	1, 1.	*hardness*	*harshness*
	43. H. VIII.	3, 2.	*leisure*	*labour*
V.	44. [M. W.	1, 3.	*honour*	*humour* (qu.)]
	45. T. N.	2, 5.	*humour*	*honour*

				Vulgata.	MC.	
	46.	Cymb.	4, 2.	*honour*	*humour* (Th. H. M.)	
	47.	-	3, 4.	*courage*	*carriage*	
	48.	3 H. VI.	2, 2.	*courage*	*carriage*	
	49.	Cor.	3, 3.	*courage*	*carriage*	
VI.	50.	R. II.	3, 3.	*fearful*	*faithful*	
	51.	2 H. VI.	1, 1.	*hapless*	*helpless*	cf. §. 128 ff.
	52.	Tr. Cr.	4, 4.	*changeful*	*chainful*	cf. §. 128 ff.
	53.	Haml.	1, 1.	*landless*	*lawless*	cf. §. 128 ff.
	54.	M. V.	1, 1.	*wilful*	*wasteful*	

§. 141.

Die kleinere Hälfte dieser Fälle ist schon früher besprochen und hier nur desshalb wieder aufgeführt, um die Leichtigkeit der Verderbnisse unter dem Gesichtspunkt analoger Lesefehler anschaulicher zu machen. Es ist natürlich, dass Epitheta (39 von jènen Nummern sind Adjectiva oder Adverbia) wegen der gleichen Endung namentlich dann leicht verwechselt werden, wenn auch der Anfang gleich ist. Die nach den Endungen gemachten Klassen (Kl. IV. ist gemischter Art) erklären sich von selbst. Als Hörfehler sind ausser den früher genannten 6. 15. 28. 31.*) 32. 33.34. 39. 40. (weniger 42.) und 47. 48. 49. denkbar. Nr. 21. kann eine falsche Dittographie sein.

Von besonderem Interesse in diplomatischer Hinsicht ist Nr. 11. Die Original-Handschrift hatte unzweifelhaft *passing*, daraus entwickelte sich einerseits der Hörfehler der ältesten Ausgabe (qu. 1.) *pacing* (denn dass die Wolken Schritt vor Schritt gehen und gleichsam einen Fuss um den andern setzen, ist eine ziemlich unpoetische Vorstellung **), gegen das Vorüberschweben gehalten), andererseits ein eclatanter Lesefehler durch Verkennung des *ſſ*, als sei *ff* geschrieben, wodurch die ganz abgeschmackte Vulgata *puffing* entstand. cf. §. 12.

*) Haml. 1. 2. Fol. 1. *solid.* Qu. v. 1611: *sallied.* Qu. v. 1603: *sullied.*

**) Bei Klopstock's „Langsam wandelt die schwarze Wolke" ist zu bedenken, dass wandeln uns eine poetische Färbung hat, die dem *pacing* ganz mangelt.

§. 142.

Bemerkungen.

Unter etwa 30 Aenderungen ist die grössere Hälfte schlagend richtig.

Die Vulgata-Lesarten *making* (4.), *trying* (5.), *puffing* (11.), *given* (21.), *meered* (24.), *actions* (40.), *Calve's* (41.), *humour* (46.) sind vollkommener Unsinn.

4. Die erste Stelle ist eine der schwersten im ganzen Shakspeare, die alle Ausleger zur Verzweiflung brachte. Nur Malone machte durch eine leichte Aenderung (*making* in *mocking*) die Construction der Vulgata haltbar, so dass er *practise* als Verb nahm = und *To draw* als Final- oder Consecutivsatz. Jeder, der seine sehr gescheidte und instructive Anmerkung versteht, wird zugeben, dass damit Etwas gewonnen sei. Die Aenderung des MC. räumt durchaus nicht alle Schwierigkeiten weg, und erscheint daher um so mehr als ächt. Denn in dieser lyrischen Partie war dem Dichter wohl selbst nicht ein ganz klarer Ausdruck gelungen, und solche Stellen wurden desto leichter verdorben (darauf deutet Herr Collier Ed. 1. schon hin). Es könnte vielleicht der Sinn sein: „Wie ist es möglich, dass der (mitten) in Verbrechen aufrecht erhaltene Schein (der Tugend), wenn er nur seinen Betrug der Welt gegenüber gut maskirt, wie mit elenden Spinnenfäden die schwersten und inhaltreichsten Güter (d. i. guten Ruf, äussere Ehre, Fürstengunst, Wohlstand etc.) an sich ziehen kann?“ — Diese schwermüthige Frage, die wir wohl auf manche grossen Creaturen unsrer Tage anwenden könnten, ist nicht an den Verstand der Menschen gerichtet, sondern an das Schicksal oder die Gottheit, die zulässt, dass die Spinnefäden des Scheines stärker seien, als die Bande des Rechts und der Wahrheit, ganz dem andeutenden Tiefsinn der letzten Periode des Dichters gemäss, an Göthe's letzte Poesien erinnernd. —

Doch muss zugegeben werden, dass *likeness* = *seeming**) und *made* = erschaffen, zur Reife und zu Stande gebracht, wunderlich prägnant hier gebraucht sein müssten, während *times* oder *time* = Aussenwelt öfter vorkommt**). Doch scheint mir die Erklärung: Gleichheit, gemacht in Verbrechen = gleich schlimme Verbrecher (wie die offenbaren, z. B. Claudio) noch viel gesuchter zu sein.

5. 24. 41. Dass der MC. hier so wenig änderte und so viel zu denken übrig liess, spricht eben so sehr für seine Vorsicht oder sein Benutzen einer Autorität, als das einfache Einschieben eines *m* in das unsinnige *trying*; kein Begriff ist hier treffender, also witziger, als der einfache des Stutzens, Haarschneidens, gerade das heisst *trimming*. Auch dass er *mooted****) und *Cato's* einsetzte, zeigt, dass er nicht ohne wissenschaftliche Kenntnisse gewesen sei****); *mere*, welches bei Spenser u. A. für Grenze, angrenzen (ags. *maere*) vorkommt, giebt platterdings keinen Sinn und steht sonst nie bei Shakspeare.

§. 143.

Ich glaube, man wird ohne viel Bedenken zugeben können, dass der „eingeschachtelte Löwe" (15.), das „demüthige Kind" (28.), das „volle Streben" (30.), die „weiblichen Glieder" (34.), die „Mode" (39.), die „Staatslaune" (45.), und der „eigensinnige Jüngling" (54.) nur schief und halb

---

*) Freilich unterstützt durch die vorhergehende Zeile, aus der allenfalls *of an angel* ergänzt wérden könnte, so dass es durch den Begriff Ebenbild, Kopie im Gegensatz zum ächten Original vermittelt würde. *Made* könnte verfertigt vom Maler heissen.

**) Coriol. 4. extr. R. II. 5, 5. Pind. Ol. VIII, 28. ἐπαντέλλων χρόνος = Nachwelt.

***) Den Kunstausdruck vom Verhandeln der Controversen in den Rechtsschulen: Nares s. v. *moot* und *mooting*.

****) „*Clearly he was not an ignorant man*" räumt Herr Knight p. XXVIII. ein, freilich in Bezug auf die Bühnenanweisung, wie es scheint, ironisch.

hinpassen, während die Emendationen einen sehr treffenden Ausdruck bieten; denn selbst bei Nr. 45. kommt es dem Malvolio ja hauptsächlich auf den Respekt an, den er von den andern Bedienten fordern kann, wenn er erst ihr Herr und Gebieter ist. Ich möchte diesen Stellen auch Nr. 6. hinzufügen, den „umschweifenden, rollenden Fremden von Ueberall und Nirgends", denn obwohl Harmonie in diesem Ausdruck ist und eine kühne Steigerung des ersten Epithetons in dem zweiten liegen könnte (wie Herr Sievers*) richtig bemerkt), so ist doch, den Begriff fremd, heimathlos vierfach auszudrücken, zu stark und *wheeling* ein sehr seltsamer Ausdruck dafür. Wie modern das Wort *wheedle* sei, darüber erlaube ich mir kein Urtheil: Herr Knight p. LIX. legt grosses Gewicht darauf, so wie auf *blankness* im Macbeth. — Andere Fälle sind gleichgültiger. Nr. 7. und 50. genügt die Aenderung, obwohl den einfacheren Begriff bringend, vollkommen; Nr. 10**). 33. 42. bringt sie den treffenderen, eigenthümlicheren Begriff; Nr. 20. könnte absichtliche Wiederholung sein (cf. §. 109.); dass in diesen 6 Stellen die Vulgata auch passt, kann eben sowohl für die dem MC. vorliegende Autorität, als für ein muthwilliges Aendern sprechen.

§. 144.

Mehr Bedenken könnten die acht übrigen Fälle erregen:

27. Herr Collier hat hier selbst Bedenken. Wenn ein Fremder dagegen etwas anführen möchte, so wäre es,

*) Othello erklärt von E. W. Sievers. Berlin 1853.

**) Marlowe sagt in dem schönen Monolog Tamerlans über das Wesen der Schönheit und ihrer Verehrung von Seiten des Kriegers:

And mask in cottages of strowèd weeds.

Hier bemerkt Dyce, dass dies sicher die richtige Lesart sei und dass doch die 8° *martch*, die 4° sogar *march in coatches* gäbe. Freilich verstand hier der Schreiber oder Setzer (wie so oft bei Shakspeare) weniger leicht, da der ganze Monolog sehr schwer und künstlich gefügt ist, während Marlowe's Ausdruck im Allgemeinen nur allzu verständlich ist. In der That steht *mask* für „sich vermummen" in demselben Stück vorher, auch von Jupiter: *Jove sometime masked in a shepherd's weed,* 1 Tamb. I, p. 28. 99.

dass der Begriff unbefangen zu der Situation doch nicht ganz schlagend passt, da es nicht darauf ankommt, dass sie sich keines Angriffes versehen, der doch vielleicht nahe ist, sondern dass dieser durch die Flucht der Feinde ausser dem Bereiche aller Wahrscheinlichkeit liegt. Ungestört, in vollkommener Musse heisst aber *clearly* nicht, und somit muss ich auch hier die Aenderung *closely* (ganz dicht und ordentlich, ohne uns zu übereilen) gutheissen.

31. Obwohl die plötzlich nach dem Lachanfall hervorbrechenden Thränen an sich klarer und hübscher sind, als die feierlichen Thränen, so könnte man doch, bei dem pointirt-antithetischen Stil dieses Stücks, letzteres als wörtlicheren, gesucht komischen Gegensatz gegen *ridiculous* nehmen, wie *spleen* und *tears* sich einander gegenüberstehen. Doch kann auch nur zwischen *folly* und *passion* allein die Antithese genommen werden = wie um ihre Spasshaftigkeit zu schelten, der Leidhaftigkeit plötzliche Thränen.

32. Nicht die Trompete, sondern Chatillon soll die finstre Vorbedeutung des Falls der Franzosen sein; das Beiwort ist an sich vortrefflich: die Miene des die abschlägige Antwort Johann's überbringenden Boten soll ein unheilverkündendes Omen für Frankreich sein. Aber auch kräftig und lebendig ist des MC. Aenderung: Sei du der Blitz, ich komme nach so schnell wie der Donner! (Von diesem Bilde geht er in ein anderes über, Chatillon mit einem donnerähnlichen Schalle vergleichend.) Sei du die Drommete unsres Grimms und die plötzliche Verkündung eures eignen Falls! Dies ist rhetorisch concinner, und beide Vergleiche, der Blitz wie der Trompetenstoss, werden durch den Begriff des plötzlich Erschreckenden verbunden.

38. Es ist freilich *mince* ein alter Ausdruck für sich zieren beim Sprechen und Gehen (cf. Nares, Halliw.); diesen schon übertragenen Ausdruck noch einmal auf ein Sachobjekt zu übertragen, würde übermässig dunkel und gesucht erscheinen, wie „Tugend trippeln“ oder „Tugend flöten“.

Aber möglich ist die Vulgata. Die Aenderung giebt, mit Annahme eines ziemlich natürlichen Lesefehlers (möglich, dass das entlehnte Wort *mimic*, allein genommen, dem Schreiber etc. weniger nahe lag, als das der Vulgata, wie *tongue* ihm näher lag als *toge* etc.), einen passenden Sinn.

43. Man könnte unter *leisure* das zu geistigen Arbeiten verwendete *otium* (auch ohne Ironie) verstehen.

47—49. Obwohl *carriage* überall das treffendere Wort ist und die Verwechselung für das Ohr sehr natürlich war, so ist doch zu bedenken, dass *courage (coraggio)* in alter Zeit einen Doppelbegriff, wie bei uns sowohl Herz als Muth, nämlich Kühnheit und Sinnesart, enthielt; z. B. *Chaucer* C. T. zu Anfang:

So pricketh hem nature in hir corages

i. e. *minds, hearts*. Dennoch wäre es namentlich für die Stelle im Coriolan ein sehr feiner und richtig empfundener Einfall des MC. gewesen, den Helden vor dem Missverständniss zu schützen, als habe er von seiner Courage gesprochen, da sein Stolz wesentlich durch die Abwesenheit aller Eitelkeit geschildert wird. Ueberdem ist zu *check* das sinnlich-malerischere Wort *carriage*. Die beiden andern Stellen sind zweifelhafter.

F.

§. 145.

Die letzte Gattung umfasst auch hier die zahlreichen Fälle der Verwechslung in längeren, namentlich mit Vorsilben versehenen Wörtern (letztere Kl. I — V. und einige in VIII.), welche sich an die §. 102. aufgeführten zweisilbigen Oxytona anschliessen. Ueberhaupt vgl. §. 74., wo der Anfang; §. 84., wo das Ende verwechselt war: nun ist hier die dritte Gattung, welche im Innern des Wortkörpers die Verwechslung hat.

Wir machen folgende acht Klassen; den Eintheilungsgrund wird man leicht von selbst erkennen:

			Vulgata.	MC.
I.	1. 1 H. VI.	1, 2.	*forlorn(e)*	*forborne*
	2. 2 H. VI.	4, 8.	*relent*	*repent*
	3. [R. J.	5, 1.	*deny*	*defy* (qu. 1.)]
	4. Cymb.	1, 7.	*condemn*	*contemn*
	5. Macb.	5, 2.	*unrough*	*untough*
	6. A. Cl.	5, 2.	*absurd*	*assur'd* (Th.)
	7. M. f. M.	4, 3.	*combined*	*confined* (Jo. coni.)
	8. M. V.	1, 3.	*inserted*	*inferred*
II.	1. M. V.	2, 2.	*contagious*	*courageous*
	2. -	4, 1.	*inexerable*	*inexorable* (fol. 3. Edd.)
	3. A. Y. L.	5, 2.	*observance*	*obedience*
	4. A. W.	2, 3.	*commission*	*condition*
	5. T. N.	5, 1.	*presuppos'd*	*preimpos'd*
	6. 1 H. IV.	5, 2.	*supposition*	*suspicion* (P. cett.)
	7. H. VIII.	1, 2.	*commission's* . . .	*confession's* (Th.)
	8. Cor.	2, 2.	*defamy*	*destiny* (Singer's MC. fol. 1.)
	9. -	3, 1.	*ignorance*	*impotence*
	10. Tim.	1, 1.	*unpeaceable*	*unappeasable*
	11. [K. L.	1, 1.	*professes*	*possesses* (qu.)]
	12. A. Cl.	4, 13.	*conclusion*	*condition*
	13. Cor.	4, 5.	*directitude* (bis) . . .	*dejectitude* (bis)
	14. T. A.	1, 1.	*continence*	*conscience*
	15. [M. f. M.	1, 3.	*propagation*	*procuration* (Jacks.)
	16. -	5, 1.	*inequality*	*incredulity*
III.	1. K. J.	2, 1.	*unstained*	*unstrained*
	2. R. II.	1, 2.	*desolate*	*desperate*
	3. H. V.	4, 1.	*distressful*	*distasteful*
	4. Tr. Cr.	3, 1.	*disposer* (ter) . . .	*dispraiser* (ter)
	5. Cor.	4, 3.	*appeared*	*approved* (St.)
	6. R. J.	2, 3.	*unbruised*	*unbusied*
	7. K. L.	3, 7.	*displeasure*	*disposure*
IV.	1. A. W.	2, 3.	*detected*	*detested* (R. cett.)
	2. -	4, 4.	*revives*	*reviles* (St. coni.)
	3. W. T.	2, 2.	*unsafe*	*unsane*

		Vulgata.			MC.
	4.	[Tr. Cr.	3, 1.	*reputed*	*repured* (qu. 1.?)]
	5.	[Cor.	1, 1.	*unroos't*	*unroofd* (f. 1.)]
V.	1.	M. Ad.	2, 1.	*impossible*	*importable* (J.)
	2.	M. N. D.	2, 2.	*conference*	*confidence*
	3.	Tr. Cr.	5, 1.	*discoveries*	*discolourers*
	4.	M. V.	1, 2.	*appropriation*	*approbation*
	5.	-	3, 2.	*unfurnish'd*	*unfinish'd* (Steev. coni.)
	6.	A. Y. L.	5, 3.	*untuneable*	*untimeable*
	7.	K. J.	2, 1.	*indirectly*	*indiscreetly*
	8.	-	3, 4.	*convicted*	*convented*
	9.	[2 H. IV.	Epil.	*forgotten*	*forgiven* (f. 1.)
	10.	H. V.	5, 2.	*untempering*	*untempting* (W.)
	11.	[Cor.	1, 3.	*contending*	*contemning*]
	12.	[K. L.	4, 6.	*enraged*	*enridged* (qu.)]
VI.	1.	C. E.	2, 1.	*doubtfully*	*doubly*
	2.	2 H. IV.	1, 2.	*degrees*	*diseases* (al. Corr.)
	3.	[R. III.	1, 2.	*servant*	*suppliant* (qu.)]
	4.	Tr. Cr.	3, 3.	*cradles*	*crudities* (cf. §. 106. 109. 192.)
	5.	A. Cl.	3, 11.	*measures*	*miseries*
	6.	Cymb.	3, 4.	*fellows*	*followers*
VII.	1.	[Cor.	1, 1.	*tributes*	*tribunes* (f. 1.)]
	2.	M. W.	2, 1.	*precisian*	*physician* (J. F. Musgr.)
	3.	M. f. M.	3, 2.	*usuries*	*usances*
	4.	L. L. L.	1. 1.	*gentility*	*garrulity*
	5.	-	1, 2.	*pathetical*	*poetical*
	6.	-	4, 3.	*humility*	*humanity*
	7.	T. N.	3, 4.	*venerable*	*veritable*
	8.	H. VIII.	5, 2.	*capable*	*culpable* (Mas.)
	9.	Tr. Cr.	Prol.	*Antenonidus*	*Antenorides* (Edd.)
	10.	[R. J.	1, 4.	*courtier's*	*counsellor's*]
	11.	[Haml.	1, 2.	*sanctity*	*safety* (qu.)]
	12.	[K. L.	1, 1.	*ponderous*	*plenteous*]
	13.	-	3, 1.	*furnishings*	*flourishings*
	14.	-	3, 1.	*speculations*	*spectators*
	15.	Oth.	2, 1.	*counsellor*	*censurer*
	16.	[-	3, 3.	*quantities*	*qualities* (qu.)]
	17.	-	4. 1.	*shadowing*	*shuddering*
	18.	Cor.	5, 8.	*enmity's*	*enemies*

			Vulgata.	MC.
VIII.	1. M. Ad.	5, 3.	*heavenly*(bis) . . .	*heavily* (bis) (Edd.)
	2. W. T.	4, 1.	*missingly*	*musingly*
	3. J. C.	3, 3.	*unluckily*	*unlikely*

Hierzu kommt noch:

4. R. J.	4, 5.	*confusions*	(Ecke abgerissen)

Anm. Die Oxytona Kl. IV. hätten sich auch zu §. 102. rechnen lassen: die Aenderungen Eines Buchstaben sind dort nicht berücksichtigt. Auf Verwechslung von *ſ* und *f* beruhen I, 8. II, 8. 11. IV, 5.

§. 146.
Bemerkungen zu Kl. I.

Nur drei Stellen könnten Bedenken erregen:

1. Natürlicher ist *forborne* in Bezug auf die Anfangsrede des Königs, wo erwähnt wurde, dass die Engländer nur schwach in letzter Zeit gekämpft haben; die ironische Bezeichnung *forlorn* passt nicht zu der Lage des Augenblicks und würde, um auf eine vergangene bezogen zu werden, zu kahl dastehen.

5. Beide Ausdrücke scheinen gleich originell; dagegen ist bei Nr. 4. das Eigenthümlichere offenbar das von dem MC. Gebotene.

7. Johnson hatte vielleicht, wenn er meinte, dass *combine* = *to bind by a pact or agreement* sei, die Stelle A. Cl. 2, 2. *That which combined us* im Auge; da heisst es verbinden von zwei Personen: wo aber stände das Wort von dem Gebundensein einer Person?

§. 147.
Bemerkungen zu Kl. II.

Da, von einigen gleichgültigeren (3. 4. 10. 14.) abgesehen, die meisten Aenderungen (2. 6. 7. 8. 9. 11. 12. 15. 16.) jedem

Anm. Es sei erlaubt, dass wir uns von nun an kürzer fassen. Es muss nachgrade klar geworden sein, dass die meisten Aenderungen vortrefflich sind: wir wollen also nur das Misslichere besprechen. Da wir bisher Alles prüften, wird man uns wohl nicht vorrücken wollen, wir hätten absichtlich von schlechteren Lesarten geschwiegen. S. Vorrede.

Unbefangenen einleuchten müssen *), so finde ich nur über drei eine Anmerkung nothwendig:

1. Der Teufel könnte, weil er Launcelot zum Weglaufen sich ein Herz fassen heisst, selbst herzhaft genannt werden; ein so gesuchter Witz würde zu dem Tone nicht schlecht passen, obwohl *contagious* unläugbar treffender ist.

5. Von einer Voraussetzung der gelben Strümpfe etc. braucht gar nicht die Rede zu sein; es ist ein schiefer, unklarer Begriff, statt des durch den Zusammenhang geforderten des Auferlegens, wie Warburton richtig einsah. Solche Tracht ist dem Malvolio in dem Briefe auferlegt vorher, ehe er sie auf der Bühne annahm; und wenn wir auch das vorher entbehren können, so ist es doch ganz passend**), während aus dem Voraussetzen nur per subsequens et ambages (cf. Steevens) derselbe Sinn hat herausgebracht werden sollen.

13. Malone bekämpfte mit feinem Urtheile die Vulgata *directitude*, da es nicht in des Dichters Absicht liege, dem Diener ein absolut unsinniges, sondern nur ein ungewöhnliches, verdrehtes, aber doch allenfalls verständliches Wort in den Mund zu legen. Wie hätten auch sonst die Zuschauer darüber lachen können? Nicht „pomphaften Unsinn" redet der Diener, wie ein anderer Don Armado, sondern eben den schönsten Bedientenjargon, dessen Hauptzug es ist, Fremdwörter zu lieben und damit zu scheitern***). Wenn aber Herr Singer meint, es sei *directitude* ein Bock des Dieners für *discreditude*, welches Malone als ein ver-

---

*) Wer z. B. wird nicht einer höheren Vernunft als der menschlichen bedürfen, um bei Nr. 16. unter dem Begriffe Ungleichheit den der Unvernunft verstehen zu können?

**) Wie Manches viel Auffallendere der Art giebt es! Vergl. §. 182, Anm. zu Nr. 11.

***) Eine Kleinstädterin der alten Welt, die kein Französisch verstand, pflegte sich ihres seidenen Kleides in Gesellschaft zu rühmen. Es war von Gros de Naples, und sie nannte es: „Mein Grossen-Nabels-Kleid."

drehtes Wort vorschlug, so weiss man in der That nicht, ob Herr Singer oder der Diener der Klügere sei. Die schlechte Aussprache des Dictirenden oder das Verlesen konnte in einem absichtlich corrupten Worte leicht zu noch grösserer Corruption führen, wie beim Aristophanes, wo dialektisch gesprochen wird.

§. 148.

Bemerkungen zu Kl. III. und IV.

Ausser den unstreitbar vortrefflichen Aenderungen (III, 1. 5. IV, 1. 5.) und den guten, wenn auch nicht absolut nothwendigen (III, 2. 7. IV, 3. 4.) finde ich nur der Vertheidigung bedürftig:

III, 3. Das „kummervolle“ Brot mag auf den ersten Blick eigenthümlich geistreich erscheinen; so wie

III, 6. die „nicht zerstossene“ Jugend, mit einer Erinnerung an 2 H. VI. 5, 2., wo von den Püffen und Quetschungen des Alters und der Zeit die Rede ist: aber beide Ausdrücke sind zu stark, um recht zu passen. Die Aenderungen des MC. bieten zwar einfachere, aber durchaus richtige Begriffe.

III, 4. Der Zank über diese Stelle ist hoffentlich mit der Lesart des MC. geschlichtet, zumal da diese, der Sache nach, ganz mit Malone's Vorschlag *(despiser)* übereinstimmt. Herr Singer versteht die Stelle Chapman's aus der Dedication seines Homer:

Then let not this divinitie in earth
(Deare Prince) be slighted, as she were the birth
Of idle Fancie, since she workes so high:
Nor let her poore disposer (Learning) lye
Still bed-rid.

falsch, da die Gelehrsamkeit da nicht die arme Dienerin, sondern die arme Gebieterin oder Spenderin der Dichtkunst genannt wird. So gelehrten Dichtern waren Gelehr-

samkeit und Dichtkunst entweder dasselbe *), oder sie leiteten diese aus jener ab.

IV, 2. Steevens gab zwar eine Möglichkeit an, die Vulgata zu verstehen; Henley eine andre: aber Beide würden wohl nicht angestanden haben, sie für gezwungen und unnatürlich zu erklären, wenn *reviles* daneben überliefert wäre.

§. 149.
Bemerkungen zu Kl. V.

1. Obgleich Malone's Erklärung geschickt ist, so ist das archaistische *importable* = *intolerable* (bei Lydgate, Spenser, Bacon u. A.) doch natürlicher und mindestens keine Modernisirung.

2. Statt eines viel flacheren haben wir nun den schönen Gedanken: Die Liebe soll immer die Worte der Liebe im Vertrauen auf diese Liebe auslegen.

5. Es ist weniger gewaltsam, das *it* auf das Portrait, welches Bassanio in der Hand hält, zu beziehen, als dem allgemeinen Ausdruck „unausgerüstet" den Sinn „unbegleitet von seinem Gefährten, dem andern Auge" unterzulegen. Jenes ist ganz klar und einfach, dies dunkel und verzwickt.

7. „Mit Unrecht" giebt einen schlechteren Sinn, als „unbesonnen".

8. Wenn auch in drei anderen Stellen *to be convented* nicht so allgemein steht, so ist doch Nichts im Wege, dass, da das Wort vor Alters dem *to be convened* entsprach, es hier ganz eigentlich gebraucht wäre, wie Letzteres von Byron gebraucht wird: *Behold the hall where chiefs were late convened.*

§. 150.
Bemerkungen zu Kl. VI.

Die zweite Aenderung ist nothwendig, die sechste mindestens gut.

---

*) cf. §. 199.

1. Wie kann man diese schöne Aenderung verkennen? Wie current der Gegensatz zwischen *double-dealing* und *plain honesty!*

5. Wenn die Vulgata heissen kann: „da er doch alle Masse kennt" in dem Sinne von: „da ihm doch mit allen Massen gemessen worden ist", d. h. da er alle Wechsel erfahren hat, so würde dies am natürlichsten passen und zu dem Vollen und Leeren den Uebergang machen können. „Da er alle Leiden erfahren" würde namentlich wegen des alle nicht so gut sein, da man dann vielmehr ein Demonstrativ wie *such* oder ein Possessiv wie *his* erwartet hätte.

§. 151.

Bemerkungen zu Kl. VII.

Absolut nothwendig sind die wenigsten dieser Emendationen: 1. 9. 16., vielleicht auch 13., wenn die Greene'sche Stelle nur denselben Druckfehler enthält; aber auf den ersten Blick sehr gut und vortrefflich: 2. 8. 10., demnach auch 6. 7. 11. 12. 15.; und es blieben als misslichere Aenderungen nur folgende sechs übrig:

3. Es wird mit der neuen Lesart nicht mehr gewonnen, als dass der Witz etwas schnöder wird; die Hurerei ist danach als lokaler Usus, als Landesbrauch der Herren Wiener bezeichnet.

4. Da zunächst nur den Frauen das Kommen an den Hof verboten ist, vom Schwatzen erst nachher ausdrücklich die Rede ist, so passt „das gefährliche Gesetz gegen die Höflichkeit (Courtoisie)" sehr wohl. Da aber jenes Verkehren eben auch im Schwatzen besteht, und demgemäss als Strafe darauf der Verlust der Zunge gesetzt ist, so kann auch hierauf „das gefährliche Gesetz gegen die Schwatzhaftigkeit" als an das nächst Vorhergehende angelehnt sein.

5. Beides kann man sich als komisch gespreiztes Lob denken.

14. Der Vers, wie der MC. ihn ändert:

Which are to France the spies and spéctatórs

giebt eine ganz ungewöhnliche Betonung des Endworts, und Herr Collier selbst vermuthet in den Nachträgen zu *N. and Em.* Ed. 1., dass der Urtext *speculators* gehabt habe, ohne diese Bemerkung in die zweite Ausgabe der *N. and Em.* aufzunehmen. Allerdings liesse sich daraus (wenn es undeutlich geschrieben war) sowohl die Vulgata, als auch die Lesart des MC. erklären, die auch nur gezwungen in den Zusammenhang passen würde. Doch will ich nicht unerwähnt lassen, dass darin ein Ueberbleibsel antiker Betonung sein könnte: Chauc. C. T. 816. (*réportóur: góvernóur*) 1295. (*ávantáge*) 1318. (*óbservánce*). Marl. Mass. at Par. II, p. 314. ed. Dyce: *Próféssór.**)

17. Es ist grossartig und tief, wenn Othello in der furchtbarsten Aufregung der Leidenschaft, während er seine Körperkräfte zusammenbrechen fühlt, in dieser Empörung seiner ganzen Natur selbst eine Bestätigung seines Argwohns sieht, als müsse sie, die Natur, die „sich selber treue", wissen warum; als könne sie unmöglich so toben, ohne wohl unterrichtet zu sein. Diese Belehrung braucht ihr nicht von einem Gott aus der Höhe gekommen zu sein, sondern kann, pantheistisch gefasst, aus der Wirklichkeit der Sache selbst entflossen sein. — Wie schwach und nüchtern wäre es dagegen, die Natur, während Othello den Sturm seiner gewaltigen Seele vorher (*tremble*) und nachher (*shake*) beschreibt und darstellt, auf die Mitwirkung zu Cassio's vermeintlicher Prahlerei zu beziehen! Es wäre des vor Wuth Zitternden unwürdig und kleinlich, die erhabene Natur-

*) Im Vorbeigehen sei darauf aufmerksam gemacht, wie interessant es sei, dass sich in der Rede des *Presenter*, welche dem Interludium im Sommernachtstraum vorangeht, die Chaucer-Spenser'sche Oxytonirung von *Certain* findet: M. N. D. 5, 1., so wie ebenso absichtlich am Ende des siebenfüssigen Verses *nothing:* Haml. 2, 2.; vielleicht auch *contráry:* Haml. 3, 2. in den alterthümlichen Reden der Schauspieler.

macht, die vor unsern Augen in dem Helden wirkt, auf ein so miserables Wesen zu übertragen. — Dass aber *shadowing*, auch abgesehen von der geistvollen Erklärung und damit verbundenen Conjectur Warburton's *) (*induction*), einen dunkel andeutenden, ja poetischeren Sinn (schattend, nächtig) giebt: wer wollte das läugnen? Bei abgebrochenen Reden der Leidenschaft oder des Wahnsinns kann man sich allerlei denken; sie scheinen, je undeutlicher sie sind, desto mehr zu ergreifen, zumal wenn sie uns in dieser Form einmal gewohnt und lieb geworden sind. Aber Undeutliches ist auch mehr der Verderbniss ausgesetzt, und dies kann ein Hörfehler sein, wie die §. 129. behandelten.

18. Ich kann mich mit der neuen Lesart nicht befreunden. Der allgemeine Gedanke: „und also sind wir deine tödtlichsten Feinde" scheint mir matt und schief. Dagegen wird mit *And to* u. s. w. der zweite Grund, der spezielle für die Lage der Frauen in Rom, sehr gut eingeleitet und aus dem Vorigen: *tearing his country's bowels out* entnommen. Grade so geschieht es im Plutarch Cor. XXXV.: ὃ δ' ἔστι τοῖς ἄλλοις ἀτυχίας πάσης κτλ., welches North wiedergab: *So as that which is the only comfort for all other in their adversitie and miserie* etc. Da nun Sh. die North'sche Uebersetzung hier fast wörtlich in Jamben umgesetzt hat **), nirgends aber von der schönen Aufeinanderfolge der klassischen Beweisgründe abgewichen ist, so würde der Uebergang *Thou barr'st us* u. s. w. viel zu abrupt sein und

---

*) Ueber den Werth dieses Kritikers stimme ich ganz Herrn Knight bei: *Stud. on Shaksp.* B. XI. p. 550.

**) Durch Zufall kommt Sh. bisweilen dem Original näher, als der Uebersetzung:

Shakspeare:	North:	Plutarch:
How more unfortunate than all living women are we come hither	*Howe more unfortunately than alle the women livinge we are come hether*	ὡς ἀτυχέσταται πασῶν ἀφίγμεθα γυναικῶν

den würdevollen Fluss dieser argumentirenden Rede verletzen. *And* muss jenen Uebergang machen, auch wenn die Lesart des MC. die ächte sein sollte, so:

And so — poor we,
Thine enemies most capital! — thou barr'st us

als ein Mittelding zwischen vorangehender Apposition und Nominativus absolutus. Uebrigens cf. §. 110.

§. 152.

Bemerkungen zu Kl. VIII.

Man vergleiche §. 118, II.

2. Ich vermisse die Belege dafür, dass *missingly,* wie Steevens behauptet, = *occasionally* stehen könne; ich kenne keine Belegstellen.

3. Das Adverb ist nicht concinn; muss man doch ändern, so ist diese Aenderung euphonischer und diplomatischer als *unlucky*, obwohl dem Sinn dies ebenso gut angemessen ist. Der ahnende Träumer kann das kommende Unglück ebenso gut durch einen etwas dunkleren, allgemeineren Ausdruck als seltsame Dinge bezeichnen. Metrisch ist die Vulgata am elegantesten: cf. §. 192. a. E.

G.

§. 153.

Resultate.

Das aus der Erwägung der Abänderungen der Wortmitte gewonnene Resultat ist mithin ganz dasselbe, wie das aus den Corruptelen des Wortanfanges und des Wortendes, und wir fassen dieses so zusammen:

1. In ungefähr 850 Stellen sind solche Verderbnisse in einem Worte angenommen worden, welche sich leicht auf Lese-, Schreib- oder Hörfehler zurükführen lassen; also beruht die Correctur keineswegs auf schrankenloser Willkür, sondern auf einer verständigen Basis der Wortkritik.

2. Eine gewissenhafte Prüfung musste bei freier Wahl in den bei Weitem meisten Fällen den Correcturen dieser Art vor den überlieferten Lesarten den Vorzug geben; so dass von den 850 Fällen etwa 800 gut und nur 50 misslich, einige darunter nachweisbar verkehrt sind.

Fügen wir diesen einfachen Gattungen noch einige combinirte hinzu, und vergleichen damit die undiplomatischeren Aenderungen, so werden wir sehen, dass wir der auf fester Basis der Buchstaben- oder Lautähnlichkeit stehenden Emendationen ungefähr 1000 verzeichnet haben.

VI.

§. 154.

Eine eigene Gattung von Corruptelen ist die, wo Anfang und Ende eines und desselben Wortes verderbt scheinen, also nur in der Mitte eine Uebereinstimmung statt findet. Diese nicht gerade zahlreichen Fälle theilen sich in muthmassliche Hörfehler und muthmassliche Lesefehler. Bei jenen ist es ein langer Vokal, auf dem nach Englischer Weise so lange bei der Aussprache gehalten ist, dass er, im undeutlichen, declamatorischen Zusammensprechen der Zeile das konsonantische Element ganz übertönend, allein richtig von dem Nachschreibenden aufgefasst wurde; bei diesen ist es allein ein Theil der Wortmitte, welchen das Auge richtig erkannte. Diese letzte Gattung entfernt sich schon stark von der Buchstabenähnlichkeit und steht, wie die §. 106, IV. verzeichneten Fälle, auf der Uebergangsstufe zu den ganz undiplomatischen Aenderungen. Dennoch sind solche Emendationen noch immer durch ein äusserliches Band, wie schwach es auch sei, an die Vulgaten geknüpft.

A.

§. 155.

Als Hörfehler also lassen sich auffassen, durch das Halten auf:

			Vulgata.	MC.
I. Vokal I.	1. Temp.	1, 2.	*cheek* . .	*heat*
	2. W. T.	1, 2.	*heat* . . .	*clear*
	3. Cor.	3, 1.	*here* . . .	*leave*

				Vulgata.		**MC.**
II. Vokal O.	4.	M. f. M.	2, 2.	*top*	. . .	*god*
	5.	-	2, 4.	*loss*	. . .	*force*
	6.	K. L.	4, 6.	*block*	. .	*plot* cf. §. 109, 19.
	7.	Temp.	5, 1.	*Holy*	. .	*Noble*
	8.	W. T.	5, 1.	*holy*	. . .	*noble*
	9.	A. Cl.	4, 8.	*holy*	. . .	*glowing*
	10.	1 H. VI.	1, 4.	*noble*	. .	*royal*
III. Vokal EI.	11.	1 H. VI.	1, 4.	*pil'd*	. . .	*vile* (*vild*)
	12.	H. VIII.	1, 2.	*sides*	. . .	*ties*
	13.	[R. J.	4, 3.	*fire*	. . .	*life* (qu.)]
	14.	A. Cl.	5, 2.	*five*	. . .	*nine* cf. §. 160.
IV. Vokal U.	15.	A. W.	3, 2.	*move*	. .	*wound* cf. §. 65, 11.
	16.	T. N.	5, 1.	*drew*	. .	*true*
V. Vokal AU.	17.	K. L.	2, 4.	*house*	. .	*mouth*
VI. Vokal Ö.	18.	A. Y. L.	5, 4.	*urg'd*	. .	*heard*
VII. Vokal E.	19.	H. V.	3, 7.	*hairs*	. .	*air*
	20.	2 H. IV.	4, 3.	*place* (bis)	.	*dale* (bis) (?)
	21.	H. V.	1, 2.	*fame*	. .	*train*
	22.	[-	2, 1.	*name*	. .	*jade* (n. r.)

Aus schlechter Aussprache liessen sich vielleicht noch erklären:

23.	L. L. L.	1, 1.	*break*	. .	*plead*
24.	[3 H. VI.	1, 4.	*just*	. . .	*hues*]
25.	W. T.	4, 3.	*gap*	. . .	*jape*
26.	1 H. VI.	3, 2.	*all*	. . .	*hell's*
27.	Cymb.	3, 3.	*figure*	.	*vigour*

so wie auch verhört sein könnten:

28.	K. J.	5, 7.	*invisible*	. .	*unvisited*
29.	1 H. VI.	5, 4.	*entertain*	.	*interchange*

B.

§. 156.

Dagegen scheinen, abgesehen von Schreibfehlern, wie den offenbar falschen Dittographien:

			Vulgata.		**MC.**
30.	[Haml.	2, 2.	*mean*	. .	*read* (qu.)] cf. §. 2.
31.	A. Cl.	3, 6.	*left*	. . .	*held*

Lesefehler zu sein:

I. Verwechselungen des Anfangs und Endes, welche einander ähnlich sahen (cf. §. 176.):

			Vulgata.	MC.
32.	[2 H. IV.	Ind.	*them*	*men* (qu.)]
33.	Oth.	2, 3.	*men*	*them*
34.	Cymb.	5, 1.	*them*	*men*
35.	A. W.	4, 5.	*maine*	*name* (Edd.)
36.	M. f. M.	5, 2.	*fast* (bis)	*fafe* (bis) cf. §. 65, I

II. Oder anderer Art:

37.	A. Y. L.	4, 1.	*occasion*	*accusing*
38.	1 H. IV.	2, 1.	*tranquillity*	*sanguinity*
39.	T. A.	4, 4.	*successfully*	*incessantly* (n. r.)
40.	Cor.	1, 1.	*object*	*abjectness*
41.	J. C.	3, 1.	*malice*	*welcome* cf. §. 65, II.
42.	-	4, 3.	*nobler*	*abler*
43.	A. Cl.	5, 2.	*odde*	*adder*
44.	Temp.	4, 1.	*Spring*	*Rain*
45.	C. E.	1, 1.	*nature*	*fortune*

Jedermann wird, wenn auch für eine oder die andre Vulgata noch der Grund falscher Dittographie aufgefunden werden mag, zugeben, dass bei einem sehr verderbten Text auch solche Corruptionen stärkerer Art vorkommen müssen. — Den Werth der Aenderungen lassen wir einstweilen auf sich beruhn.

VII.

§. 157.

Nachdem wir also den MC. durch etwa 900 Stellen begleitet und gesehen haben, dass er sich überall auf die Laut- oder Buchstaben-Aehnlichkeit stützte, so wird es sich fragen, wie denen gegenüber es mit den undiplomatischen Aenderungen stehe. Man wird von einer willkürlichen Kritik des 17. Jahrhunderts kaum etwas Anderes erwarten, als dass sie sich nicht viel darum kümmert, ob eine Verderbniss diplomatisch wahrscheinlich sei oder nicht, und wenn sie auch im Allgemeinen von der Voraussetzung des Verdrucktseins ausgeht, wird sie, so sollte man denken, doch hauptsächlich das Verständlichmachen des Textes im Auge haben, und mindestens eben soviel undiplomatische als diplomatische Aenderungen machen. Aber wie ganz anders ist diese Kritik! Nicht nur verhalten sich die undiplomatischen zu den diplomatischen Emendationen überhaupt wie 1 : 10, sondern jene sind auch grossentheils aus Dittographien *) etc. nachweisbar, so dass die Zahl der wirklich unerklärbaren Verderbnisse und, äusserlich genommen, willkürlichen Aenderungen sich auf ein Minimum zurückführen lässt. Der Gesammtcharakter dieser Recension ist also vollkommen abweichend von dem etwa der Quartotexte im Verhältniss zum Foliotext: jene enthalten der Glossen, Aus-

*) Wo diese nahe liegen, habe ich ein stehendes Kreuz (†) der Nummer vorangesetzt. Der Stern (*) bedeutet, dass es eine lyrische Stelle ist.

lassungen und Zusätze sehr viel; der MC. bietet nur eine kritisch geläuterte Form des Foliotextes dar, wenn man von seinen Tilgungen absieht, die aus besonderen Zwecken hervorgingen.

§. 158.

Denn erstlich sind mehrere Fälle nur scheinbar ganz undiplomatisch und haben noch immer eine gewisse, wenn auch sehr geringe äussere Aehnlichkeit, die durch falsche Orthographie, sehr ähnliche Anfangsbuchstaben, Abkürzungen u. dgl. erhöht wurde, so dass sie sich von den §. 155. und 156. erwähnten wenig unterscheiden:

			Vulgata.	MC.
1.	L. L. L.	4, 3.	*beauty* (*beautie*) . .	*learning*
2.	A. Y. L.	2, 3.	*Service*	*favour* cf. §. 65, I.
3.	K. J.	3, 3.	*race*	*ear*(*e*)
4.	-	3, 4.	*modern*	*widow's* cf. §. 65, II.
5.	[1 H. IV.	1, 3.	*to*	*lord* (qu.)] cf. §. 2, 7.
6.	2 H. IV.	3, 1.	*the*	*high* (in sehr alter Zeit *he* geschrieben.)
7.	[Tr. Cr.	5, 2.	*goe*	*lord*] cf. §. 2, 7.
8.	-	5, 3.	*errors*	*air*
9.	Tim.	1, 2.	*Sinner*	*fire* cf. §. 65, I.

Wer einsehen will, wie schlagend diese Verbesserungen sind, vergleiche nur zur Probe die erste Stelle.

§. 159.

2. Andere Fälle beruhen auf der Leichtigkeit der Verwechselung bekannter Gegensätze:

			Vulgata.	MC.
10.	A. Y. L.	1, 2.	*taller*	*shorter*
†11.	T. S.	3, 1.	*old*	*new*
†12.	-	5, 2.	*come*	*gone* (C.)
13.	A. Cl.	1, 4.	*fear'd*	*lov'd*
14.	Cymb.	1, 5.	*less*	*more* (Edd.)

Diese Verwechselung war bei den beiden bezeichneten

Stellen also noch durch eine nahe liegende Verführung zur Dittographie erleichtert.

§. 160.

3. Andere beruhen auf der Verwechselung von Eigennamen und Zahlen:

			Vulgata.	MC.
†15.	M. W.	5, 3	*Herne*	*Evans* (Edd.)
16.	T. G.	2, 5.	*Padua*	*Milan* (Edd.)
17.	-	3, 1.	*Verona*	*Milano* } (Edd.: *Milan*)
18.	-	5, 4.	*Verona*	*Milano* } (Edd.: *Milan*)
19.	M. Ad.	2, 2.	*Claudio*	*Boracchio* (Th. cett.)
20.	2 H. VI.	3, 2.	*Eleanor* (ter) . .	*Margaret* (ter) (Edd.)
21.	Oth.	2, 1.	*Veronessa* . . .	*Florentine*
22.	T. S.	5, 2.	*five*	*one* (P.)
23.	A. Cl.	5, 2.	*five*	*nine*
24.	Tim.	3, 1.	*ſo many* . . .	500
25.	-	ib.	*fifty five hundred* .	500

Wenn auch der Dichter selbst sich in jenen Namen verschrieben hatte, so spräche es doch nicht nothwendig für Aenderung des MC. aus eigenem Urtheil. Denn es wäre möglich gewesen, dass das Theater-MS., nach dem die fol. 1. abgedruckt war, diese Fehler corrigirt enthielt, dass aber der Setzer der fol. 1. die Correctur (welche vielleicht nicht von des Dichters eigener Hand herrührte) absichtlich nicht beachtete, während der MC. oder die bessere Abschrift, die seiner Recension zu Grunde lag, es that. Besonders interessant ist Nr. 24: wenn Sh. etwas undeutlich mit Ziffern die Zahl 500 schrieb, so machte der Abschreiber für die fol. 1. aus 50 ein *ſo* oder *So*, und der Setzer flickte dann *many* aus eigener Machtvollkommenheit ein, wie *fifty* im folgenden Verse; der MC. aber oder seine Quelle las richtiger.

§. 161.

4. Die bei Weitem grösste Anzahl der undiplomatischen Aenderungen betrifft kleine, leicht zu übersehende und oft flüchtig geschriebene oder abgekürzte Monosyllaba. Wir haben schon unter den früheren Gattungen gegen 100 Fälle

dieser Art aufgezählt; wenn hier nun noch 80—90 hinzukommen, so ist dies ganz in der Ordnung und wird bei jedem stark verderbten Texte vorkommen müssen. Eine grosse Anzahl darunter sind eclatante Hörfehler, z. B. 44. 46. 48. 61. 62. 63. 64.

			Vulgata.	MC.
26.	Temp.	1, 2.	*and*	*thou*
27.	-	2, 1.	*us*	*it* (n. r.)
28.	T. G.	1, 1.	*for*	*but*
29.	-	2, 6.	*in*	*to*
30.	M. W.	1, 4.	*we*	*I*
31.	-	2, 2.	*this*	*of a*
32.	-	4, 1.	*of*	*and*
33.	-	5, 5.	*as*	*that*
34.	-	4, 3.	*of*	*such*
35.	C. E.	1, 1.	*That*	*And*
36.	-	ib.	*I* } *a* }	{ *he* { *all*
37.	-	3, 1.	*the*	*my*
38.	-	5, 1.	*to*	*with*
39.	-	ib.	*her* (bis)	*his* (bis)
40.	M. Ad.	3, 1.	*every*	*in a*
41.	-	5, 3.	*they*	*we*
42.	L. L. L.	4, 3.	*not*	*most*
43.	M. N. D.	3, 1.	*or*	*and*
44.	-	ib.	*of*	*have*
45.	-	4, 1.	*a*	*the*
46.	-	5, 1.	*And*	*On*
47.	A. Y. L.	2, 1.	*as*	*or*
48.	-	5, 3.	*a*	*our*
49.	-	5, 4.	*they*	*to*
50.	-	ib.	*of*	*in*
51.	T. S.	1, 1.	*a*	*even*
52.	A. W.	1, 3.	*And*	*To*
53.	-	2, 1.	*and*	*in*
54.	-	3, 4.	*in*	*or*
55.	-	4, 3.	*was*	*and*
56.	T. N.	1, 5.	*and*	*or*
57.	-	2, 2.	*the*	*no*
58.	-	3, 1.	*and*	*not* (J.)
59.	-	4, 2.	*in*	*with*
60.	-	5, 1.	*of*	*and*
61.	-	ib.	*on't*	*and*

		Vulgata.		MC.
62.	W. T.	1, 2.	*her*	*a* (M.)
63.	-	ib.	*and*	*heaven*
64.	-	4, 3.	*in a*	*any*
65.	K. J.	2, 2.	*the*	*no*
66.	-	5, 2.	*and*	*of*
67.	-	4, 2.	*within*	*into*
68.	[R. II.	1, 2.	*to*	*and* (qu.)]
69.	-	2, 1.	*as*	*our*
70.	-	2, 3.	*done*	*been*
71.	-	5, 3.	*are*	*be*
72.	1 H. IV.	3, 2.	*hath*	*is* (P.)
73.	2 H. IV.	1, 3.	*of*	*the*
74.	H. V.	1, 2.	*that*	*here*
75.	-	2, 2.	*his*	*our*
76.	-	5, Chor.	*to*	*all*
77.	-	ib.	*of*	*for* (anc. Edd.)
78.	1 H. VI.	3, 3.	*the* *the*	*her* *her*
79.	-	ib.	*your*	*that*
80.	-	4, 1.	*The*	*Can*
81.	-	4, 7.	*our*	*much*
82.	3 H. VI.	3, 3.	*Our*	*The*
83.	R. III.	2, 4.	*And*	*Too*
84.	H. VIII.	4, 2.	*that*	*man*
85.	-	5, 1.	*you*	*to*
86.	-	5, 2.	*a*	*the*
87.	Tr. Cr.	3, 1.	*the*	*a*
88.	Cor.	1, 8.	*And*	*I*
89.	-	3, 1.	*our*	*their*
90.	-	4, 7.	*unto*	*in*
91.	-	5, 3.	*you*	*we* (St. J.)
92.	T. A.	4, extr.	*to*	*'fore*
93.	R. J.	2, 2.	*though not*	*although* (n. r.)
94.	Tim.	4, 1.	*or*	*as*
95.	-	5, 1.	*they*	*we*
96.	J. C.	1, 2.	*these*	*such*
97.	-	2, 2.	*And*	*Of* (Edw.)
98.	-	5, 1.	*some*	*those*
99.	-	5, 5.	*And*	*Of*
100.	[Haml.	5, 2.	*are*	*now* (qu.)]
101.	[K. L.	1, 1.	*and*	*not* (qu.)]
102.	-	2, 2.	*you*	*at*
103.	Oth.	4, 3.	*The*	*A*

			Vulgata.		MC.
104.	[Oth.	5, 2.	*thee*	. . . . . .	*it* (qu.)]
105.	A. Cl.	2, 2.	*As*	. . . . . .	*No*
106.	-	ib.	*of*	. . . . . .	*for*
†107.	-	ib.	*of*	. . . . . .	*and*
108.	-	3, 3.	*she*	. . . . . .	*you*
109.	-	3, 9.	*A*	. . . .	*By*
110.	-	4, 10.	*into*	. . . . . .	*under*
111.	[-	3, 4.	*had*	. . . . . .	*but* (f. 1. *not*)]

So unscheinbar diese Emendationen auch aussehen, so wird dadurch doch in vielen Stellen auf das Schönste der Text gebessert. Wie, das müssen wir vorerst bei Seite lassen. Einige besonders schöne sind 51. 60. 61. 66. 75. 83. 89. 107.

§. 162.

5. Demnach bleiben als wirklich undiplomatische Aenderungen nicht gar viele übrig:

			Vulgata.		MC.
112.	M. Ad.	5, 1.	*God*	. . . . . .	*Who* (n. r.)
113.	M. N. D.	4, 1.	*her*	. . . . . .	*Thisby's*
(?) 114.	[M. V.	1, 2.	*other*	. . . . . .	*Irish* (n. r.)]
115.	-	3, 1.	*used*	. . . . .	*was wont*
116.	A. Y. L.	3, 1.	*dies*	. . . . . .	*kills*
(?) †117.	T. S.	4, 4.	*know*	. . . . .	*hold*
118.	W. T.	4, 3.	*mine*	. . . . . .	*true*
119.	-	5, 2.	*do*	. . . . . .	*show*
†120.	K. J.	5, 1.	*sad*	. . . . . .	*blank*
(?) †121.	-	ib.	*be*	. . . . . .	*meet*
122.	2 H. IV.	2, 1.	*one*	. . . . . .	*score*
(?) †123.	H. V.	5, 2.	*put*	. . . . . .	*lift*
124.	1 H. VI.	1, 1.	*make*	. . . . .	*cause*
125.	-	4, 5.	*bow*	. . . . . .	*fly*
†126.	[2 H. VI.	3, 2.	*death*	. . . . . .	*foes* (f. 1.)]
127.	-	5, 2.	*parts*	. . . . .	*friends* (n. r.)
(?) †128.	3 H. VI.	2, 5.	*years*	. . . . . .	*months*
129.	[R. III.	3, 7.	*Come*	. . . . . .	*Zounds* (qu.)]
130.	-	4, 1.	*have*	. . . . . .	*once*
†131.	[Tr. Cr.	3, 3.	*'gin to*	. . . . .	*quicklier* (n. r.)]
*132.	-	4, 4.	*friendship*	. . . .	*silence*
133.	-	5, 4.	*th' other*	. . . .	*sleeveless*
†134.	T. A.	3, 1.	*Sweet*	. . . . .	*Rich*
†135.	-	4, 2.	*feed*	. . . . .	*thrive*

			Vulgata.		MC.
	136.	[R. J.	1, 4.	*woman*	*milkmaid*]
†	137.	[-	2, 2.	*sicke*	*white*]
	138.	[-	ib.	*vow*	*swear* (qu. 1.)]
	139.	-	5, 3.	*true*	*fair*
†	140.	[Haml.	2, 2.	*news*	*fruit* (qu.)]
(?) †	141.	-	4, 5.	*lord*	*king*
	142.	[K. L.	5, 3.	*make it*	*make good* (n. r.)]
	143.	[-	ib.	*place*	*skill*]
(??)	144.	Oth.	1, 1.	*letter*	*favour*
	145.	[-	1, 3.	*kisses*	*sighs* (qu.)]
	146.	[-	5, 2.	*north*	*wind*]
†	147.	[A. Cl.	5, 2.	*proves*	*first meet* (f. 1.)]
	148.	Cymb.	1, 1.	*That*	*Strange*
†	149.	-	2, 3.	*voice*	*fault*
(?)*	150.	-	4, 2.	*girls all* . . .	*lasses*

§. 163.

Nehmen wir nun die Vulgatalesarten auch hier als die schlechteren an, so würde sich, da der Foliotext doch der beglaubigtste ist, zunächst fragen, wie dieselben entstanden seien. Denn da keine Laut- und Buchstabenähnlichkeit da ist, würde ein Verlesen, Verschreiben, Verdrucken und Verhören gewöhnlicher Art nicht den Erklärungsgrund abgeben können.

Dennoch beruhen einige, offenbar falsche Lesarten auf zufälligem Verlesen, Versprechen oder Verschreiben, indem sich das Auge oder die Zunge nach einer zunächst vorhergehenden oder nachfolgenden Zeile verirrte und ein ganz verkehrtes Wort nahm. Diese eigentlichen falschen Dittographien, welche Fehler des Schreibers, Setzers oder Dictirenden sind, muss man wohl unterscheiden von den unschönen Dittologien, welche etwa auch Fehler des Dichters sein könnten, wenn er ohne absichtlich nachdrückliche Wiederholung einen Ausdruck nach kurzem Zwischenraume noch einmal brauchte. Zwischen beiden steht der Fehler des Schauspielers (man könnte ihn Dittomythie nennen), wenn dieser denselben Ausdruck da, wo er auch ungefähr hinpasst, wieder ergreift, während der wählendere

Dichter einen anderen genommen hatte. Von dieser Mittelgattung, welche freilich von den Dittologien des Dichters sich nicht sehr deutlich unterscheidet, würden die Quartausgaben, voll von Schauspielerglossen wie sie sind, manche Beispiele liefern; während Jugendstücke des Dichters vermuthlich nicht frei von Dittologien sein werden.

Offenbare Dittographien sind 126. 131. 140. 147. 149: sie geben totalen Unsinn, und die vier ersten sind noch dazu durch ältere Drucke bestätigt, wo sich dieselben richtigen Lesarten finden, die der MC. bietet.

Auch bei 122. und 142. ist die Vulgata Unsinn. Jene (122.) könnte vielleicht doch ein flüchtig gelesenes Wort sein, da einige Aehnlichkeit da ist; diese (142.) könnte auf einem Hörfehler beruhen. Denn während die Quartolesart sehr nach einer Dittographie (eben vorher geht: *to prove upon thy person*, und dies ist überhaupt der currente Terminus) aussieht, wäre es ja möglich, dass im Originaltext *make good*, ein synonymer Ausdruck, gestanden habe, und dass dieser einem Nachschreibenden, der das *g* vor dem *k* nicht hörte, wie *make it* klang. Vielleicht lag dem Foliotexte ein so nach dem Dictat aus dem MS. durchcorrigirtes Exemplar einer Quarto zu Grunde. Der Corrigirende änderte dann, dummer Weise, nur *prove* in *make* und liess *it* stehen. Auch 116. und 118., welche Vulgatalesarten mir nicht minder unsinnig scheinen, könnten allenfalls aus sehr unleserlich geschriebenen Originalwörtern entstanden sein.

§. 164.

Aber in den übrigen 30 Stellen lässt sich kein diplomatischer Grund für die Entstehung der Vulgata gewahren. Sie tragen durchweg den Charakter der Glossen, und müssten, wenn sie nicht ächt sind, der Willkür der Schauspieler ihren Ursprung verdanken. Oder aber es wären frühere, schwächere und unschönere Fassungen des Dichters selbst. Als Gründe für die Aenderungen in dieser Hinsicht lassen sich folgende denken:

1) Historische bei 112. 114. Es wäre denkbar, dass Sh. um König Jacob's willen sowohl *God* als *Scottish* gestrichen hätte. — Auch bei Nr. 129. mag die mattere Fassung mit historischen Dingen zusammenhängen; sie stammte aber (wie *other*) nicht vom Dichter selbst.

2) Aesthetisch-rhetorische:

a. Tilgung des Binnenreims in einem Jugendstück: 124. 127. Der gereiftere Geschmack verwarf solches Geklingel.

b. Aufhebung der Dittologien in einem Jugendstück: 134. 135., vielleicht auch: 120. 137. Noch ungewisser ist, ob auch 117. 123 (erst sieben Zeilen danach folgt *put forth*). 128. 141. und gar 121 (*be* scheint sogar kräftiger). so zu betrachten sind. — Eine eigentliche Dittographie ist in mehreren dieser Fälle auch möglich, doch verräth sie sich nicht durch completen Unsinn.

c. Absichtliches Festhalten desselben Ausdrucks: 115. 125 (*fly* ist ohnehin viel präciser als das allgemeine *bow*). 138. 141.

d. Kräftigere Fassung überhaupt: 130. 148 (die Antwort wiederholt dasselbe Wort).

e. Richtigere Erinnerung des Wortlauts eines lyrischen Bruchstücks: 132. 150 (hier ist die Vulgata phonetisch kräftiger).

3) Einzelgründe:

113. Verdeutlichung des Sinns.

133. Schärfung des Witzes.

136. Individualisirung. Offenbar passt ein besonderer Stand zum Kolorit der ganzen Beschreibung (*joiner - courtier - lawyer - ladies - counsellor - parson - soldier*) besser, als *maid* oder *woman*, oder gar das ganz dumme *man* der Fol. 1.

139. Sowohl die Alliteration als der Sinn empfehlen diese schöne Lesart.

145. Zusammenhang.

Manche unter den Vulgaten, z. B. die letzte, die doch

nur von einem dummen Acteur erfunden sein oder die Schlimmbesserung des Setzers der Fol. 1. sein kann, erregen freilich gar sehr den Verdacht, dass auch die Fol. 1., obgleich auf authentischerem Texte beruhend, ihr Quantum Schauspielerglossen habe. Auch die beiden starken Verderbnisse in lyrischen Bruchstücken sprechen mehr für eine Verderbniss vom Theater her, als für eine frühere Fassung des Dichters.

Nur bei 119. 143. 144. 146. sehe ich keinen Grund, warum der MC. habe ändern wollen. Aber wer kann sagen, was einmal einem Abschreiber während seiner Arbeit durch den Kopf geht?

Fast alle Aenderungen sind vortrefflich; misslich 114. 121. 150.; am misslichsten 144., wo die Aenderung einen individuellen Zug verwischt.

§. 165.

Dieses Resultat stimmt ganz mit dem §. 157. Gesagten überein. Denn gesetzt auch, die zuletzt behandelten Emendationen wären, mit Ausnahme derer, die er aus früheren Drucken entlehnt, des MC. eigene kecke Einfälle gewesen, so müssen wir uns viel mehr, als über diese Kühnheit, über das Maass wundern, welches er darin hielt. Man hätte denken sollen, ein so glänzender kritischer Scharfblick würde sich mehr überhoben, mehr Missbrauch von seiner Genialität gemacht haben! Aber nein: gerade da, wo er am willkürlichsten zu Werk gegangen scheint, führen uns die meisten Spuren auf starke Verderbniss durch Dittographien, Glossen etc. — Und dennoch war dieser kritische Proteus auch kein Pedant, er erkannte mit sicherem Blicke die leichte Möglichkeit auch undiplomatischer Verderbnisse von gewissen bestimmten Kategorien an. Wo werden wir ihn fassen? Wollen wir nicht lieber von ihm lernen? —

VIII.

§. 166.

Aber bei Weitem die grösste Geschicklichkeit zeigte der MC. in Bezug auf die Annahme bedeutenderer Verderbnisse, so dass seine Correctur mehrere Wörter traf. Jedermann weiss, wie viel kritisches Talent dazu gehört, Conjecturen dieser Art mit einigem Glück zu machen, wie viel Geist namentlich, sie gleich im Augenblick zu machen. Und eine besondere Mühe des MC. ist durchaus nicht hinerkennbar; diese Emendationen scheinen ebenso leicht hingeworfen zu sein, wie die der handgreiflichsten Druckfehler.

Denn allerdings hat man Beispiele, dass bei einem schweren Autor durch vieles Brüten und Drucksen auch Menschen, die leer an Geist und Geschmack sind, etwas an Conjecturen zu Tage gefördert haben, was dem Treffenden und Genialen so ähnlich sieht, wie ein Golem dem Urbilde. Aber diese Erscheinung ist, glaube ich, der Philologie des 19. Jahrhunderts aufbehalten worden. Solche arme Schelme, die Conjecturenschwitzer unsrer Tage, konnte es damals nicht geben, als die Schablone, durch die sie ihre blendenden Myrten und Rosen malen, noch nicht erfunden war. Jetzt ist dies Alles möglich und giebt es in Kunst und Wissenschaft viele Daguerreotypisten, aber wenige Meister, die aus freier Faust, aus dem Vollen und Ganzen arbeiten.

A.

§. 167.

Mehrere Wörter sind geändert in folgenden Fällen, unter denen einige schon im Einzelnen besprochene Aenderungen wieder aufgeführt sind:

			Vulgata.	MC.
1.	Temp.	1, 2.	*are ... flote*	*all ... float*
2.	T. G.	1, 2.	*on lovely gentlemen*	*a loving gentleman*
3.	-	2, 6.	*thou hast*	*I have*
4.	M. W.	2, 1.	*An-heires*	*on, here*
5.	-	2, 3.	*Cried game*	*Curds and cream*
†6.	-	3, 1.	*The pittyward the parkward every way, Old Windsor way and every way but the town way.*	*The pitway, the parkway, Old Windsor way and every way but the town way.*
7.	-	4, 5.	*I ... or*	*You ... and*
8.	M. f. M.	1, 4.	*fight ... do in*	*sight ... draw on* (cf. §. 65, I.)
9.	-	3, 1.	*princely guards*	*priestly garb* (cf. §. 93.)
10.	-	3, 2.	*and virtue go*	*virtue to go* (Coleridge)
11.	-	4, 3.	*gravel heart*	*grovelling beast*
12.	C. E.	5, 1.	*depth and solemn*	*death and sorry*
13.	-	ib.	*crack'd and splitted*	*crack'd my voice, split*
14.	M. Ad.	2, 3.	*fraud ... was*	*frauds ... were*
15.	-	4, 1.	*frame of*	*fraud and* (cf. §. 65, II.)
16.	-	5, 1.	*And sorrow wag*	*Call sorrow joy*
17.	-	5, 1.	*and a capon*	*and capers*
18.	L. L. L.	1, 1.	*clime in the*	*chime in in the*
19.	-	3, 1.	*me of infamy*	*one of insania* (cf. §. 65, I.)
20.	-	5, 2.	*their breath*	*the breach*
21.	M. N. D.	1, 1.	*dear recompence*	*a dear expence*
22.	-	2, 1.	*it sees*	*is seen*
23.	-	3, 2.	*on ... mood*	*in ... flood*
24.	-	5, 2.	*in safety*	*it safely*
25.	M. V.	2, 9.	*pries not to th'interior*	*prize not the interior*
26.	A. Y. L.	3, 3.	*getting horns even so*	*getting. Are horns given to*
27.	-	4, 1.	*think ... ranker*	*thank ... rather*
28.	-	4, 5.	*these things*	*thus we*
29.	T. S.	Ind. 1.	*And when he says*	*When he says, what*
30.	-	1, 1.	*thou wert*	*now were*
31.	-	2, 2.	*sir, as you*	*to bear you*

			Vulgata.	MC.
32.	T. S.	3, 2.	*the humour of forty fancies*	*The „Amours or Forty Fancies"*
33.	A. W.	1, 3.	*Such were our faults; or*	*Search we out faults; for*
34.	-	3, 2.	*holds . . . have*	*'hoves . . . leave*
35.	-	4, 2.	*ropes . . . scar(re)* . . .	*hopes* (R. M.) . . . *suit*
36.	-	5, 3.	*that ere I*	*time ere she*
37.	-	ib.	*insuit coming*	*infinite cunning* (cf. §. 65, I.)
38.	T. N.	1, 3.	*cool my*	*curl by*
39.	-	1, 5.	*I was*	*I am a*
40.	-	2, 1.	*with such estimable wonder overfar believe*	*with self-estimation wander so far to believe*
41.	-	2, 3.	*and hear*	*for here*
42.	-	2, 4.	*Give me*	*I give thee*
43.	W. T.	2, 1.	*my stables*	*me stable*
44.	K. J.	2, 1.	*An Ace*	*As Ate* (R. *An Até*)
45a.	-	3, 3.	*brooded*	*the broad*
45b.	-	5, 2.	*crying . . . crow* . . .	*crowing . . . cock*
†46.	[1 H. IV.	4, 1.	*his mind*	*my Lord* (Capel)]
(?)47.	-	5, 2.	*For . . . to*	*Fore . . . and*
48.	H. V.	2, 3.	*and . . . fields* . . .	*on . . . frieze*
49.	[-	4, 1.	*of adoration*	*but adulation*]
50.	1 H. VI.	4, 7.	*most bloody*	*still bleeding*
51.	2 H. VI.	1, 1.	*forlorn swain*	*foul-tongued slave*
52.	3 H. VI.	3, 1.	*the sour adversaries* . .	*these sour adversities*
†53.	R. III.	5, 3.	*edgeless sword*	*powerless arm*
54.	H. VIII.	1, 1.	*communication*	*the consummation* (J.)
55.	-	5, 3.	*chine . . . cow* . . .	*queen . . . crown*
56.	Tr. Cr.	1, 3.	*of grace exact*	*all grace extract*
57.	[-	5, 2.	*her . . . life*	*her key . . . cleff*]
58.	Cor.	1, 1.	*shooting their emulation* .	*shouting their exultation*
59.	[-	2, 3.	*woolvish gown*	*woolless togue*]
60.	-	3, 1.	*bosom(e) multiplied* . . .	*bisson multitude* (M. M.)
61.	-	5, 1.	*Which was*	*To one*
(?)62.	-	5, 3.	*to . . . enmity's*	*so . . . enemies*
63.	T. A.	1, 1.	*that was*	*of him*
64.	-	3, 1.	*languor and*	*anguish in*
65.	[R. J.	2, 6.	*up some*	*the sum*]
66.	Tim.	1, 1.	*gown . . . uses* . . .	*gum . . . issues* (P.) (cf. §. 65, II.)
67.	-	ib.	*must need*	*most needs*
68.	J. C.	1, 3.	*Is favours*	*In favour 's*
(?)69.	-	5, 1.	*the sword of traitors* . .	*the word of traitor*
70.	Macb.	3, 3.	*end neere*	*and here*

			Vulgata.	MC.
71.	Macb.	4, 1.	*Rebellious dead*	*Rebellion's head*
(?)72.	[Haml.	1, 3.	*sect and force*	*act and place* (qu.)]
73.	-	3, 2.	*it now*	*her vow*
†74.	[-	4, 5.	*let in*	*that out* (f. 1.)]
75.	-	4, 5.	*Go to thy*	*Gone to his*
76.	K. L.	4, 6.	*undistinguish'd space*	*unexstinguish'd blaze*
(?)77.	Oth.	1, 1.	*trimm'd . . . visages* . .	*learn'd . . . usages*
78.	[-	1, 3.	*where the aim*	*with the same*]
79.	[-	1, 3.	*more wider and more over test*	*more evidence and overt test*]
80.	[-	2, 1.	*trash . . . trace*	*brach . . . trash*]
81.	[-	3, 3.	*scent . . . in*	*sense . . . of* (qu.)]
82.	[-	4, 2.	*The . . . time* / *slow and moving* . . .	*A* (qu.) . . . *hand* (R.) / *slowly moving* (M. M.)]
83.	A. Cl.	1, 2.	*Revolution lowering* . .	*Repetition sowering*
84.	-	1, 5.	*beastly dumb(e)*	*boastfully dumb'd* (Edd.: *dumb'd*)
85.	-	2, 1.	*Lay . . . flood*	*Tie . . . field*
86.	-	3, 11.	*this in disputation* . . .	*that in deputation*
87.	[-	5, 2.	*This an aspects*	*This is an aspick's* (f. 1.)]
88.	Cymb.	1, 5.	*make your voyage* . . .	*make good your vauntage*
89.	-	1, 7.	*crop Of*	*cope O'er* (cf. §. 92.)
90.	-	2, 4.	*have lost it*	*had lost*
91.	-	2, 5.	*a Jarmen on*	*a foaming one*
92.	-	3, 4.	*Pretty and*	*Privy, yet*

Vielleicht würde hinzukommen, wenn es nicht eine Bühnennotiz ist:

93.	T. N.	2, 3.	*the twelfth day of December*	*17th. November* (n. r.)

§. 168.

Obgleich unter diesen Emendationen sich neun oder zehn*) ganz undiplomatische (von welchen jedoch fünf**) sich nur auf kleine Monosyllaba beziehen und zwei***)

*) 7. 10. 29. 39. 42. 46. 61. 63. (Diese beiden Corruptelen sind, so treffend die Emendation ist, nicht zu erklären.) 74. Die Aenderung 93. müsste einen historischen Grund haben.

**) 7. 10. 29. 39. 42.

***) 46. 74.

offenbare Dittographien sind) und fünf*) fast ganz undiplomatische befinden; obgleich anderen einunddreissig wenigstens ein undiplomatisches Element beigemischt ist (von welchen jedoch dreizehn**) die Vertauschung, zehn***) das Ausfallen kleiner Monosyllaba, also nur acht****) eine stärkere Verderbniss voraussetzen): — so fussen doch achtundvierzig Emendationen, also die grössere Hälfte, allein auf entschiedener Buchstaben- oder Lautähnlichkeit, nämlich so, dass 43 †) davon zwei corrumpirte Wörter, 3 ††) deren drei, 2 Prosastellen †††) endlich eine auf die seltsamste Weise durch eine Reihe von Wörtern sich erstreckende Corruptel voraussetzen.

§. 169.

Das Ergebniss dieser Classification ist also sehr günstig für die Methode des Correctors. Welcher vor ihm bekannt gewordene Kritiker verstand es, über ein halbes Hundert diplomatisch wohl begründeter combinirter Emendationen aufzustellen, durch welche ganz verzweifelte Knoten auf überraschend einfache Weise (z. B. 4. 9. 26. 40. 48.) oder gar auf eine solche Weise gelöst wurden, dass damit höchst interessante neue Züge hinzugefügt wurden (z. B. 5. 32. 55.

---

*) 3. 16. 31. 36. 53 (vermuthlich Dittomythie).

**) 15. 28. 41. 47. 49. 50 (abgekürzt *st bleedy*?). 56. 65. 73 (misslich). 75. 81. 82. 92.

***) 5. 18 (falsche Haplographie). 21. 25. 26. 45a. 54. 87 (falsche Haplographie). 88. 90.

****) 13. 17 (*a ca* dittographirt). 57. 59. 77. 79. 82. 85 (zwischen *Lay* und *Tye* wäre aber auch eine Verwechselung denkbar).

†) 1. 4. 9. 11 (denn zwischen *heart* und *beast* ist immer noch einige Aehnlichkeit). 12. 14. 19. 20. 22. 23. 24. 27. 30. 34. 35. 37. 38. 43. 44. 45b. 48. 51. 52. 55. 58. 60. 62. 64. 66. 72. 76. 78. 80. 83. 84. 86. 89. 91.

††) 2. 8. 33. Auch 26. 82. 93. enthalten die Annahme einer dreifachen Corruptel.

†††) 6. 40.

93. *))? Zwar einzeln finden wir auch hier, dass ein Pope oder Mason dasselbe Heilmittel nach dem MC. noch einmal erfunden hat: im Ganzen aber unterscheidet der MC. sich hier von allen übrigen Kritikern. Ich glaube, jeder Angreifer des MC. könnte dem Genius der Kritik einen Stier opfern, wenn ihm nur ein kleiner Bruchtheil so geistreicher Einfälle bescheert worden wäre. Aber diese Herren nehmen nun für die ungleiche Austheilung der Güter volle Rache an ihm, da er todt ist; sie lesen ihm die Federn vom Kleide, statt vorurtheilsfrei die Bedeutung der ganzen Erscheinung des Störenfrieds zu untersuchen. Und was für ein Bild haben wir uns von ihm zu machen? Erst gewannen wir die Vorstellung von einem ganz frühe schon die älteren Drucke Benutzenden, diplomatisch genau Erwägenden, durchaus nicht blindhin Andernden: nun sehen wir die kühnsten und genialsten Griffe, wie nach augenblicklichem Erkennen rasch gethan, und doch verhältnissmässig selten gegen den Wortlaut der Vulgata. Wird uns das Bild dieses Shakspearekenners des 17. Jahrhunderts nicht immer dunkler? Oder war es ein Philolog vom ersten Range, der durch eine seltene Verschmelzung von Kühnheit und Vorsicht den schwierigsten aller Texte so mühelos um ein Unglaubliches lesbarer zu machen verstand? etwa ein Bentley?

„Ich denke, es war Shakspeare," würde Mancher antworten.

B.

§. 170.

Mit steigendem Interesse folgen wir den Spuren dieser Kritik. Immer hat man es zu den glücklichsten Ideen ge-

*) Man erwarte hier kein näheres Eingehen; die Emendationen möge man selbst (namentlich die unterstrichenen) mit den seitenlangen Erklärungsversuchen der Hgg. vergleichen. Bedenklich scheinen nur 17. 62. 69. 73. 77., darum das Fragezeichen.

zählt, wenn es in einer corrupten Stelle gelang, auf eine leichte und ungezwungene Weise durch Trennung eines Wortes in zwei, oder umgekehrt durch Verbindung zweier Wörter zu einem, den Sinn herzustellen, oder wenn dies durch Verrückung der Buchstaben in der Weise geschah, dass Anfangsbuchstaben des folgenden in Endbuchstaben des vorhergehenden Wortes oder umgekehrt diese in jene verwandelt wurden.

Die Wahrscheinlichkeit aller dieser auf Worttrennung beruhenden Conjecturen liegt entweder darin, dass diese oft im raschen Schreiben vernachlässigt oder zu häufig und am unrechten Orte angewandt wird, je nachdem die Hand ist; oder dass im raschen Sprechen zusammenklingt, was nicht soll: der Grund vieler *puns* und Calembourgs. Von dieser Art Lesefehler und Hörfehler bietet nun der MC. die allermerkwürdigste und reichste Auswahl; er zeigt hier die ganze Stärke seines Talentes.

§. 171.

I. Die Trennung eines Wortes in zwei ist zuvörderst in einigen sehr einfachen Fällen angewandt, die man sich eben sowohl als Hör- wie als Lesefehler denken kann:

			Vulgata.	MC.
1.	[3 H. VI.	5, 6.	*aboding*	*a boding* (qu.)]
2.	Cor.	1, 1.	*almost*	*all most*
3.	Cymb.	3, 2.	*clock's behalf*	*clocks by half*

Einige andere sind vermuthlich Hörfehler, durch schlechte Aussprache des Dictirenden oder dialectische Auffassung des Nachschreibenden veranlasst:

			Vulgata.	MC.
4.	Temp.	5, 1.	*without*	*with all*
5.	W. T.*	2, 1.	*depart*	*a part*
6.	R. II.	1, 1.	*from other*	*from wrath or* (cf. §. 65, II.)
7.	[Haml.	3, 2.	*mistake*	*must take* (qu. 1.)]
8.	[K. L.	2, 1.	*strangeness*	*strange news* (qu. 1.)]

Die meisten jedoch sind offenbar Lesefehler; theis einfacherer Art, wie:

			Vulgata.	MC.
9.	M. N. D.	4, 1.	*always*	*a while*
10.	T. N.	2, 5.	*with cares*	*by th' eares* (H. C.)
11.	W. T.	1, 2.	*o'er-dyed*	*our dead*
12.	-	4, 3.	*sworn*	*so worn* (Jacks.)
13.	K. J.	2, 1.	*Comfort*	*Come 'fore*
14.	-	3, 1.	*painted*	*faint in*
15.	R. II.	5, 3.	*where'er*	*where else*
16.	A. Cl.	4, 9.	*Demurely*	*Do early*

theils mehr zusammengesetzter Art, welche zu lösen es keines geringen Geschickes bedurfte:

			Vulgata.	MC.
17.	M. Ad.	3, 1.	*behind the back* . . .	*but in the lack*
18.	L. L. L.	5, 2.	*kingly poor flout* . .	*kill'd by pure flout*
19.	-	ib.	*parts of time extremely form*	*parting time expressly forms*
20.	1 H. IV.	2, 1.	*great oneyers* . . .	*great ones, yes*
21.	Tr. Cr.	1, 2.	*Achievement is* . . .	*Achiev'd men still* (fast wie C.)
22.	T. A.	4, 2.	*one Muliteus*	*hence Muli tires* (fast wie St.)
23.	Tim.	1, 2.	*no angry wit*	*so hungry a wish*
24.	K. L.	1, 1.	*murther or*	*nor other* (cf. §. 172. M.)
25.	Cor.	2, 1.	*emperickqutique* . .	*empiric physick*
26.	Cymb.	4, 1.	*imperseverant* . . .	*perverse errant*

In den meisten dieser Fälle ist die überlieferte Lesart so vollkommen unverständlich, dass die angestrengtesten Bemühungen kein befriedigendes Resultat ergeben haben; ebenso wenig hat man, ausser an ein paar Stellen, nach dem MC. die richtige Conjectur gefunden. Man sehe nur die seitenlangen Quälereien über Nr. 20. — Nr. 23. ist eine merkwürdige Verbindung von Hör- und Lesefehler.

Hieran schliessen sich einige Stellen, in denen der MC. ein undiplomatisches Element zulässt:

			Vulgata.	MC.
27.	[M. N. D.	1, 1.	*folly*	*fault, fair*]
28.	[Haml.	1, 3.	*within*	*you in* (qu.)]

		Vulgata.	MC.
29. Oth.	4, 1.	*Romaine*	*o'er me* (etwa Hörfehler?)
30. [R. J.	5, 1.	*winged*	*day an* (qu.)]

Glücklicherweise sind zwei dieser Aenderungen, auch die ganz undiplomatische letzte, durch frühere Ausgaben bestätigt.

§. 172.

II. Die Verbindung zweier Wörter zu einem hat der MC. so angewandt, dass die falsche Trennung auf einem Hörfehler oder Lesefehler oder auf mehreren Gründen zugleich beruhen konnte:

1) Anfangssilben verhört:

		Vulgata.	MC.
31. M. f. M.	4, 1.	*to vail full*	*to 'vail-full* (fast wie Th.)
32. W. T.	3, 2.	*my petition*	*repetition*
33. K. J.	4, 3.	*thin, bestained*	*sin-bestained*
34. R. II.	2, 2.	*on thinking*	*unthinking*
35. 2 H. IV.	1, 1.	*a point*	*report*
36. 1 H. VI.	1, 4.	*so pil'd esteem'd* . . .	*so vile-esteem'd*
37. 2 H. VI.	1, 3.	*the quill*	*sequel*
38. -	4, 9.	*a mighty*	*united*
39. Tr. Cr.	1, 3.	*sole pure*	*soul-pure*
40. Cor.	1, 4.	*You Heard of Byles* .	*Unheard of boils*
41. K. L.	4, 1.	*and known*	*unknown* (J.)
42. A. C.	5, 2.	*my chance*	*mischance*

2) Endsilben verhört:

		Vulgata.	MC.
43. T. G.	5, 4.	*have I*	*having*
44. M. N. D.	4, 1.	*lubber the world* . . .	*lubberly world*
45. A. Y. L.	1, 3.	*no worse a name* . . .	*no worser name*
46. [R. J.	3, 1.	*fire and fury*	*fire-eyed fury* (nur qu. 1.)]
47. Tim.	4, 3.	*a bawd*	*abhorr'd*
48. Haml.	2, 2.	*passion in the*	*passionate the*
49. A. C.	2, 3.	*a fear*	*afeard*
50. Cymb.	4, 2.	*leaf of*	*leafy*

3) Endsilben und Anfangssilben verhört:

			Vulgata.	MC.
51.	L. L. L.	5, 2.	*pertaunt-like* . . .	*potently*
52.	W. T.	4, 3.	*in a way*	*any way*
53.	K. J.	3, 1.	*and sightless stains* .	*unsightly stains*

4) Anfang verlesen:

			Vulgata.	MC.
54.	A. W.	4, 3.	*is self*	*itself* (Edd.)
55.	R. III.	3, 7.	*his resemblance*	*dis-resemblance*
56.	T. A.	5, 1.	*yet piteously*	*despiteously*
57.	Oth.	1, 3.	*good souls*	*counsels*
58.	Cymb.	1, 7.	*by peeping*	*bo-peeping*

5) Ende verlesen:

			Vulgata.	MC.
59.	M. f. M.	5, 1.	*strange but yet*	*strangely, yet*
60.	W. T.	2, 1.	*land-damn*	*lamback* (C.)
61.	R. II.	2, 3.	*wrongs, and*	*wrongers*
62.	Cor.	2, 1.	*with not*	*without*
63.	A. Cl.	3, 6.	*wrong led*	*wrongèd*
64.	Cymb.	1, 5.	*a friend*	*afeard* (W.)
65.	-	3, 5.	*to' th' lord of noise* . .	*to the loud'st noise* (cf. §. 65, I.)

6) Anfang und Ende verlesen:

			Vulgata.	MC.
66.	K. J.	4, 3.	*with me*	*missive* (cf. §. 65, II.)
67.	Tr. Cr.	4, 5.	*a coasting*	*occasion*
68.	Haml.	1, 5.	*fast in*	*lasting*

7) Mitte verlesen:

			Vulgata.	MC.
69.	L. L. L.	3, 1.	*most rude*	*moist-eyed*
70.	K. J.	5, 3.	*Unthread the rude eye*	*Untread the road-way*
71.	Cor.	1, 1.	*seat o' the*	*senate*

8) Hinzutreten eines dittographischen Elements:

			Vulgata.	MC.
72.	R. J.	2, 5.	*straight at any*	*straightway at my*
73.	Haml.	3, 2.	*or Norman*	*nor man* (cf. §. 171, Nr. 24.)
74.	A. Cl.	3, 8.	*ribaldred nag*	*ribald hag* (Ty: *hag.*)
75.	Cymb.	1, 5.	*under her colours* . .	*and her dolours*

9) Hinzutreten eines undiplomatischen Elements:

			Vulgata.	MC.
76.	R. III.	3, 1.	*senseless obstinate* .	*strict and abstinent*
77.	Tr. Cr.	3, 3.	*to love*	*above*
78.	Cor.	4, 6.	*tame; the*	*tamed by th'*
†79.	Tim.	2, 2.	*to be*	*surely* *)

10) Hörfehler und Lesefehler zugleich**):

			Vulgata.	MC.
80.	M. N. D.	1, 2.	*grow to a point* . . .	*go on to appoint*
81.	R. J.	3, 2.	*run-awaies*	*enemyes* (*enimyes*)***)
82.	Oth.	3, 4.	*shut . . . up in* . . .	*shift . . . upon*

§. 173.

III. Die Verwandlung mehrerer Wörter in mehrere Wörter durch eine verschiedene Art der Trennung nach Anfang und Ende ist von dem MC. so angewandt worden, dass

1) entweder Elemente vom Anfang des folgenden Wortes an das vorhergehende angezogen:

			Vulgata.	MC.
83.	[L. L. L.	3, 1.	*in thee male*	*in them all* (*Tyrwh.*) (qu.: *in the male*)]
84.	1 H. IV.	3, 1.	*these swelling*	*these welling*
85.	R. II.	3, 2.	*arms against*	*armour 'gainst*
86.	R. III.	3, 1.	*sharp-provided*	*sharply pointed*

2) oder Elemente vom Ende des vorangehenden Wortes zu dem folgenden hin vorgeschoben worden sind:

			Vulgata.	MC.
87.	L. L. L.	5, 2. s. f.	*an humble*	*a nimble* (Th.)
88.	K. J.	2, 2.	*fiery-kindled*	*fire-ykindled*

---

*) Diese einzige sehr undiplomatische Aenderung beruht auf einer offenbaren Dittographie.

**) Wenn der Dictirende verlas, wird man sich wundern, dass es da einzeln vorkam, dass der Andere noch falscher nachschrieb? Auch unter den vorigen Rubriken können mehrere Lesarten so erklärt werden, z. B. Nr. 86. 87.

***) *N. and Em.* Ed. 2. giebt die erstere, Ed. 1. die zweite Schreibart an.

			Vulgata.	MC.
89.	2 H. IV.	1, 3.	*action a*	*act and*
90.	-	2, 3.	*the currents*	*th' occurents*
91.	-	4, 1.	*him on*	*her man*
92.	-	ib.	*Let us sway on*	*Let's away on*
†93.	1 H. VI.	2, 5.	*aged in an age of care*	*aged in a cage of care*
94.	2 H. VI.	3, 2.	*the gentle*	*th' ungentle*
95.	Cor.	1, 9.	*Let him be made An overture*	*Let it be made A coverture*
96.	T. A.	4, 2.	*make no long delays*	*take no longer days*
97.	Tim.	2, 1.	*And able horses*	*A stable o'horses*
98.	-	2, 2.	*nor resumes no care*	*no reserve; no care*
99.	Cymb.	1, 7.	*the number'd*	*th'unnumber'd*
100.	-	2, 4.	*on't was*	*on't 'twas*
101.	-	3, 4.	*Whose mother was her painting*	*Who smothers her with painting*

C.

§. 174.

Aus dem Verzeichniss der drei letzten Paragraphen, dessen einzelne Abtheilungen sehr in einander hinüberspielen, so dass manche Stelle zu mehreren zugleich gehört, ersieht man noch den merkwürdigen Umstand, dass die eclatanten Hör- und Lesefehler nicht gleichmässig über alle Stücke vertheilt sind, sondern dass, während in acht Stücken*) kein einziger Fehler dieser Art vorkommt, deren allein zehn im Cymbeline vorkommen. Wir bemerken zwar im Ganzen ein Zunehmen der Druckfehler gegen das Ende der Fol. 1., und somit ist die Masse stärkerer Versehen in Othello, Antonius und Cleopatra, und namentlich im allerletzten Stück Cymbeline, gewiss grossentheils diesem Umstande zuzuschreiben. Auch ist nicht zu läugnen, dass der auf Quartausgaben gegründete Foliotext im Ganzen correcter ist, als der, wo nur vom MS. abgedruckt zu sein scheint, und es stimmt damit

*) M. W. — C. E. — M. V. — T. S. — J. C. — Macb. — H. V. — H. VIII. — Nur unbedeutendere in Temp. — T. G. — M. f. M. — A. Y. L. — A. W. — T. N. — 3 H. VI. —

durchaus überein, wenn König Johann, Coriolan, Wintermärchen und vor allen Liebes Leid und Lust nächst Cymbeline die plumpsten Verderbnisse zeigen. Aber dieser Unterschied steht keineswegs durch, da z. B. die Komödie der Irrungen und Julius Cäsar, die doch zuerst in Fol. 1. erschienen, einen reineren Text zeigen und sich glatter weg lesen, als selbst die correctesten historischen Stücke, wie Heinrich der Vierte (I), und z. B. der Kaufmann von Venedig, deren Foliotext auf rechtmässigen Quartos beruht. Ich gebe zu, dass in dem leichteren Stile des Stücks und dem flacheren Inhalt ein Erklärungsgrund geringerer Verderbniss gefunden werden kann: aber auch dieser hält nicht Stich, da z. B. der gewaltige Macbeth einen reineren Text hat, als der leicht gezimmerte Sommernachtstraum. Ich glaube, der Hauptgrund für die Verschiedenheit des kritischen Zustandes der Shakspeare'schen Stücke liegt in allem diesen nicht, sondern, so weit der Foliotext nicht lediglich auf Quartos beruht, in der Verschiedenheit der Handschriften, welche der Fol. 1. zu Grunde lagen. Es steht durchaus nicht fest, wie viele davon Original-Handschriften und wie viele Abschriften waren; und die Versicherung der Hgg. hierüber, wie über die fleckenlose Reinheit und Sauberkeit derselben, darf man nicht allzuwörtlich nehmen. Wie ist es wohl denkbar, dass eine zum Zweck des Theaters vielfach lange Jahre gebrauchte Handschrift, in der auch schon aus Bühnenzwecken vermuthlich gestrichen und geändert war, ganz unversehrt geblieben sein sollte? Oder fertigte man zum Zweck des Soufflirens u. dergl, eine Abschrift an, war demnach das Original-MS. etwas baufällig geworden, wer sagt uns, dass die Hgg. der Fol. 1. dasselbe noch besassen, oder wenn dieses, dass sie es nicht vorzogen, eine Abschrift zum Zwecke des Druckens anfertigen zu lassen, wenn die Originalblätter zu zerrissen waren? Im Gegentheil sprechen die Menge von auffallenden Hörfehlern in Coriolan, Antonius und Cleopatra (so wenig dies Stück auch aufgeführt sein mag),

Cymbeline, Liebes Leid und Lust, Timon dafür, dass die dem Setzer der Fol. 1. vorliegenden MSS. Abschriften waren, welche einmal den Durchgang durch's Dictat gemacht hatten. Die so entstandenen Fehler wuchsen dann wie eine Lawine durch Verdrucken, Wiederabschreiben, Schlimmbessern; und solche Texte mussten den sonderbarsten Abstich zu den noch im Original-MS. vorhandenen machen.

Oder man müsste annehmen, dass in der Behandlung des Druckes durch Wechsel der Setzer und Correctoren grosse Verschiedenheit geherrscht habe, wie Herr Collier vom Timon meint: Vol. VI, p. 501.; so dass bald durchweg geschickt und genau, bald ungeschickt und flüchtig gedruckt und corrigirt worden sei.

Aber die Menge der Hörfehler in Einem Stück findet auf die andere Weise besser ihre Begründung. Ist es nicht auffallend, dass Nr. 89 — 92. Fehler derselben Art voraussetzen, so dass man denken sollte, es habe in der Eigenthümlichkeit des Abschreibers von 2 H. IV. gelegen, die Wörter nicht zu trennen, oder sei Alles (ausgenommen etwa Nr. 89.) auf dieselbe Weise verhört?*)

§. 175.

Doch wir kehren zu der Annahme zurück, als habe der MC. Alles selbst erfunden. Da wäre es, geradezu gesagt, eine Albernheit, die Genialität dieser Emendationen verkennen zu wollen, und würde wenig wahre Liebe zur Wissenschaft verrathen. Denn was gewährte dem von ihr Beseelten grössere Freude, als die Entdeckung des Neuen, und sei sie noch so klein, selbst wenn sie nur eine vermeintliche Entdeckung wäre? Wer möchte einen Bentley wie einen Schulknaben auszanken, weil er seinen Geist und seine Geschick-

*) Man wird das hier aufgestellte Resultat im Ganzen mit den Verzeichnissen ärgerer Verderbnisse (§. 162. 167.) übereinstimmend finden.

lichkeit über die Schranken weiser Besonnenheit und nüchterner Wahrscheinlichkeits-Rechnung hinausspringen liess? Das würde Lessing nicht gethan haben; er am wenigsten würde, was er selbst nicht besessen hätte, an Anderen als klein und verächtlich geschmäht haben.

Von der Vortrefflichkeit der Aenderungen selbst, was Sinn und Zusammenhang anbetrifft, wird man sich durch Vergleichung einiger, durch den Druck hervorgehobener Stellen selbst überzeugen. Die wenigsten bedürfen der Vertheidigung.

IX.

§. 176.

Auch die Umstellung, eines der leichtesten Mittel der Kritik, finden wir nicht selten auf's Glücklichste angewandt. Aus Verdrucken, Versprechen, Verschreiben, falschem Beziehen des Eingeschalteten kann solch Versehn entstehen.

A.

Die Umstellung betrifft nur die Buchstaben eines Wortes, und ist

a. entweder rein, und dann ein eigentlicher Druckfehler, sehr selten*):

		Vulgata.	MC.
1. Temp.	1, 3.	*carves*	*craves* (Jackson)
2. -	4, 1.	*third*	*thrid* (F.)
3. Macb.	5, 5.	*study*	*dusty* (f. 1.)

b. oder gemischt mit Buchstabenverwechslung u. dergl. (cf. §. 156, Nr. 32—36.):

		Vulgata.	MC.
4. M. f. M.	1, 1.	*put*	*apt*
5. M. Ad.	4, 1.	*course*	*cross*
6. R. II.	2, 1.	*rag'd*	*urg'd*

*) d. h. nur selten einen sinnstörenden Druckfehler gebend, gewiss nicht selten in der Fol. 2., noch selten vom MC. gebessert.

			Vulgata.	MC.
7.	H. VIII.	2, 4.	*kind(e)*	*knife*
8.	-	5, 2.	*stir(re)s*	*strives*
9.	T. A.	3, 1.	*ruins*	*urns*
10.	R. J.	2, 3.	*unbruised*	*unbusied*
11.	Tim.	1, 1.	*uses*	*issues* (C.)
12.	Haml.	3, 3.	*prize*	*purse*
13.	-	5, 2.	*know*	*own*

B.

Die Umstellung betrifft mehrere Wörter, und ist
a. entweder rein:

			Vulgata.	MC.
(?)14.	Temp.	1, 2.	*unto truth*	*to untruth*
15.	-	ib.	*bear the burthen* . . .	*the burthen bear* (Edd.)
(?)16.	C. E.	4, 1.	*me by*	*by me*
17.	M. W.	2, 2.	*all or half*	*half or all*
18.	M. Ad.	4, 1.	*lack'd and lost*	*lost and lack'd*
19.	L. L. L.	4, 3.	*night of dew*	*dew of night* (cf. J.)
20.	-	ib.	*dost thou*	*thou dost*
21.	M. V.	1, 3.	*waterthieves and landthieves*	*landthieves and waterthieves*
22.	A. Y. L.	1, 3.	*my child's father* . . .	*my father's child* (Coleridge)
23.	A. W.	1, 1. extr.	*fortune nature*	*nature fortune* (Mal.)
24.	-	1, 3.	*the cause, quoth she* . .	*quoth she, the cause*
25.	M. V.	2, 6.	*lovely garnish of a boy* .	*garnish of a lovely boy*
26.	K. J.	4, 2.	*then* ... *should*	*should* ... *then*
27.	-	ib.	*deeds ill*	*ill deeds*
28.	1 H. IV.	1, 1.	*It is, faith*	*Faith, 'tis*
29.	-	3, 1.	*my lord, you are too wilful blame*	*my wilful lord, you are to blame*
30.	1 H. VI.	1, 2.	*Lady gracious*	*gracious Lady*
31.	R. III.	4, 4.	*and state of times* . . .	*of state and times*
32.	-	2, 2.	*so oft? and*	*so? and oft*
33.	R. J.	3, 5.	*day in the hour*	*hour in the day*
34.	[K. L.	2, 4.	*dear daughters*	*daughters dear*]
*35.	-	ib.	*knave turns fool* / *fool no knave* . . .	*fool turns knave* / *knave no fool*
36.	Oth.	2, 3.	*place of sense*	*sense of place*
36 b.	Cymb.	1, 1.	*to him*	*him to**)

*) Ich vermuthe, dass diese sehr verständige Aenderung in der neuen Ausgabe vom MC. stammt.

b. oder gemischter Art:

			Vulgata.	MC.
37.	T. G.	5, 4.	*are my*	*my rude*
†38.	A. Y. L.	2, 7.	*the weary very means* . .	*the very means of wear*
39.	T. S.	Ind. extr.	*And let the world slip: we shall ne'er be younger.*	*We shall ne'er be younger, and let the world slide.*
40.	T. N.	4, 3.	*affairs and their dispatch* .	*and thus dispatch affairs*
41.	W. T.	1, 1.	*that may ... truly* . . .	*may there ... early*
†42.	R. II.	2, 3.	*But then, more why* . .	*But more than that* (n. r.)
(?) 43.	[1 H. IV.	1, 2.	*were it*	*it is*]
44.	[-	ib.	*Who either through envy* .	*Either envy therefore* (qu.)]
45.	1 H. IV.	3, 2.	*carded his*	*discarded* (W.)
46.	3 H. VI.	2, 2.	*or else a grave*	*or a welcome grave*
47.	R. III.	1, 1.	*of this*	*thus of*
48.	H. VIII.	3, 2.	*all my*	*may all*
(?) 49.	Tr. Cr.	3, 2.	*of self*	*self that*
†50.	Cor.	1, 6.	*to march And four shall*	*march before And shall*
51.	T. A.	2, 5.	*Who 'twas that cut* . . .	*Who 'twas cut out*
52.	Tim.	5, 4.	*it is not square*	*is't not severe*
53.	Macb.	2, 1.	*they may*	*way they* (Edd.) cf. §. 80.
54.	K. L.	1, 1.	*with shame*	*shame them* (qu.)
55.	[Oth.	1, 3.	*with heat the young effects* / *In my defunct*	*wi' the young effects* (n. r.) *of heat* cf. §. 27, 14. / (*In me defunct*) §. 28.]

C.

Die Umstellung betrifft ganze Zeilen:

			Vulgata.	MC.
56.	1 H. VI.	5, 3.	*I kiss* etc. / *And lay* etc.	*And lay* etc. / *I kiss* etc. (Cap. Mal.)
57.	[Tr. Cr.	2, 2.	*Or like* etc. / *And fly* etc.	*And fly* etc. / *Or like* etc. (qu.)]
58.	[J. C.	4, 3.	. . . .	(f. 1. Edd.)] *)

---

*) Aus Herrn Colliers Angabe geht nicht deutlich hervor, welche Zeilen in der Fol. 2. umgesetzt sind („*two lines spoken by Brutus to the drowsy Lucius*“).

D.

Hieran schliessen sich einige Fälle, in denen eine Endsilbe u. dgl. versetzt zu sein scheint:

			Vulgata.	MC.
59.	M. N. D.	1, 1.	*earthlier happy*	*earthly happier*
60.	J. C.	2, 1.	*honey-heavy dew* . . .	*heavy honey-dew*
61.	Haml.	4, 5.	*a grass-green turf* . . .	*a green grass-turf*
62.	1 H. IV.	5, 4.	*the earth and the cold* .	*the earthy and cold*

§. 177.

Nur unter den Fällen gemischter Art sind kühnere Aenderungen, welche sich an die Gattungen VII. und VIII. anschliessen. Die meisten springen von selbst in die Augen. Wie schön z. B. 23. 27. 32. 40. 53.! Misslicher sind 5. 14. 26. 42. 49.; aber es ist nicht meine Absicht, diese Stellen alle zu behandeln.

X.

§. 178.

Ein nicht minder glückliches kritisches Mittel als die Umstellung ist es, die ausserhalb der Textworte selbst liegenden Elemente zu benutzen, und dieselben durch Veränderung der Interpunction oder andere Vertheilung der Rede unter die Personen zu bessern.

A.

Die Interpunction ist durch den ganzen Band hin auf's Sorgfältigste gebessert. Der Hg. giebt also nur das Wichtigste an, wenn er ausser den §. 50. erwähnten Aufhebungen von abgebrochener Rede*) und anderen mit Textänderungen zusammenhängenden Regulirungen der Satzabtheilung**) nur folgende Abänderungen der Interpunction erwähnt:

1) M. N. D. 5, 2. in dem Ehesegen der Elfen:

Vulgata.	MC.
Never mole, hare-lip, nor scar,	
Nor mark prodigious such as are	
Despised in nativity,	
Shall upon their children be.	*Shall upon their children be,*
With this field-dew consecrate,	*With this field-dew consecrate.*
Every fairy take his gait,	
And each several chamber bless,	
Through this palace with sweet peace;	
Ever shall in safety rest,	*Ever shall it safely rest,*
And the owner of it blest.	

*) Hierzu würde nach der Auffassung von Herrn Delius (Sh. Lex. S. 86.) auch 2 H. VI. 1, 1. die Vulgata *hath . . . Crowned* gehören, für die der MC. *hath . . . Been crowned,* und die meisten Hgg. *was . . . Crowned* lesen.

**) §. 32, Nr. 3. (§. 33.) §. 60, Nr. 6. §. 77, Nr. 12. §. 82, Nr. 9. §. 83, Nr. 14. §. 176, Nr. 55. §. 186, Nr. 61. (§. 188.) u. a. m.

Melodischer ist die alte Abtheilung, und man kann *consecrate* als nachgesetztes Adjectiv nehmen: „mit diesem geheiligten Thau des Feldes nehme jeder Elf seinen Weg“. Demnach fällt Herrn Collier's Einwurf gegen die Vulgata weg, die er versteht: „von diesem Feldthau geheiligt, nehme jeder Elf u. s. w.“, welches allerdings nicht passt, da es nicht die Elfen sind, die gesegnet werden sollen, sondern die Kinder der Menschen. Aber vielleicht wollte der Dichter die Monotonie der kurzen Reimpaare durch das Einschneiden mit dem Satzende brechen. Logisch geht Beides an: des MC. Lesart hat den Vorzug, dass es mehr darauf ankommt, dass die Menschenkinder durch den Wiesenthau beglückt werden, als dass der Wiesenthau selbst geheiligt sei; denkt man jedoch an das consecrirte Wasser der christlichen Kirche, so ist dies auch gut. Entscheide wer will. Die nachher folgende Aenderung ist schlagend richtig.

2) M. of V. 3, 2. in Bassanio's langer Rede über das Trügerische des äusseren Scheines (*ornament*) zur Begründung seiner Nichtwahl des goldnen und silbernen und seiner Wahl des bleiernen Kästchens:

Vulgata.	MC.
Thus ornament is but the guiled) shore*	*Thus ornament is but the guiling shore*
To a most dangerous sea, the beauteous scarf	
Veiling an Indian beauty; in a word,	*Veiling an Indian: beauty, in a word,*
The seeming truth which cunning times put on	
To entrap the wisest.	

Diese Interpunction, die schon in einer Ausgabe von 1833 (Scott und Webster) befolgt war, wie Herr Singer angiebt, ist sehr gut. *An Indian* = „eine Negerin“ giebt einen kürzeren, schärferen Gegensatz zu *beauteous scarf;* und *beauty* als der allgemeinere, philosophische Terminus macht die folgende Sentenz klarer und schlagender, als

*) cf. §. 10, Nr. 13.

wenn man *ornament* als Subject ergänzen soll. Verständlich war auch die Vulgata.

3) R. II. 5, 6. extr. in Bolingbroke's Schlussrede nach König Richard's Ermordung:

Vulgata.	MC.
Lords, I protest, my soul is full of woe,	
That blood should sprinkle me to make me grow:	
Come mourn with me, for that I do lament,	
And put on sullen black incontinent:	*And put on sullen black. Incontinent*
I'll make a voyage to the Holy land,	*I'll make* u. s. w.
To wash this blood from off my guilty hand.	

Offenbar richtig. Es liegt ihm daran, zu betheuern, dass er sogleich eine Pilgerfahrt machen wolle, dass er sie nicht verschieben wolle; während gar nichts darauf ankommt, den Hofleuten zu sagen, dass sie sogleich Trauer anlegen sollen. Das versteht sich ja von selbst. Wie abrupt ist der Uebergang *I'll make,* wenn man nach *incontinent* interpungirt! Die Corruptel lag sehr nahe, besonders da die Recitation der gereimten Verse dazu beitrug. Warum sah man dies nicht früher?

4) 1 H. VI. 5, 4. in der Selbstvertheidigung der Pucelle:

Vulgata.	MC.
I never had to do with wicked spirits	
But you, — that are polluted with your lusts,	
Stain'd with the guiltless blood of innocents,	
Corrupt and tainted with a thousand vices, —	
Because you want the grace that others have,	
You judge it straight a thing impossible	
To compass wonders, but by help of devils.	
No, misconceived! Joan of Arc hath been	*No, misconceived Joan of Arc hath been*
A virgin from her tender infancy,	
Chaste and immaculate in very thought:	
Whose maiden blood, thus rigorously effus'd,	
Will cry for vengeance at the gates of heaven.	

Die rhetorische Conciennität gewinnt offenbar bei der Interpunction des MC.; sie war schon von Herrn Collier 1844 vorgeschlagen worden. Der Ausruf unterbricht den argumentirenden Character der Rede auf eine unangenehme Weise.

5) R. III. 5, 4. in Richmond's Schlussrede nach einer Schilderung der Gräuel des Bürgerkrieges:

Vulgata.	**MC.**
All this divided York and Lancaster,	
Divided in their dire division. —	*Divided in their dire division,*
O! now, let Richmond and Elizabeth,	*O! now, let* u. s. w.
The true succeeders of each royal house,	
By God's fair ordinance conjoin together:	
And let their heirs (God, if thy will be so)	
Enrich the time to come with smooth-fac'd peace,	
With smiling plenty, and fair prosperous days!	

Wie viel schöner ist der rhetorische Fluss der ganzen Rede, wie viel eigenthümlicher, wenn *All this divided York and Lancaster* = „All dies getrennte York und Lancaster, getrennt in ihrer schrecklichen Trennung" das vorangehende Object zu *conjoin* ist; während wir die stark rhetorisirende Zeile *Divided . . . division,* wenn die Rede dort abbricht, gar nicht begreifen, und der Wunsch, dass Richmond und Elisabeth sich vereinigen mögen, nur schwach und undeutlich das sagt, was die andere Construction stark und prägnant sagt. Und wie nahe lag dem unaufmerksamen Leser die trivialere Fügung! Schon Johnson sah dies ein, wollte aber *All that* = „Alles was da trennte" lesen. Der MC. war sein Meister.

6) H. VIII. 4, 2. in der Parentation Griffith's auf Cardinal Wolsey vor der Königin Katharine:

Vulgata.	**MC.**
This Cardinal,	
Though from an humble stock, undoubtedly	

Vulgata.	MC.
Was fashion'd to much honour. From his cradle	*Was fashion'd to much honour from his cradle.*
He was a scholar, and a ripe, and good one;	*He was* u. s. w.
Exceeding wise, fair spoken u. s. w.	

Freilich ist die Interpunction des MC. nicht neu; sie war zuerst von Theobald vorgeschlagen, wurde dann von Malone mit der Stelle aus Holinshed:

This cardinal was a man undoubtedly b o r n *to honour*

unterstützt, doch aber nicht recipirt; Boswell stimmte ihr ganz bei (Delius S. 30.); Herr Singer nahm sie in den Text (1826). Wenn wir uns das *and a ripe, and good one* erst nach einer kleinen Pause hinzugefügt denken, so ist die Vulgata wohl haltbar: aber wer würde sie jetzt nicht verwerfen?

7) A. Cl. 1, 3. in der Stelle, wo Charmian der Cleopatra räth, Alles zu thun, um Antonius zu fesseln:

	Vulgata.	MC.
Cleop.	*What should I do, I do not?*	
Charm.	*In each thing give him way, cross him in nothing.*	
Cleop.	*Thou teachest like a fool: the way to lose him.*	*Thou teachest, like a fool, the way to lose him.*
Charm.	*Tempt him not so too far; I wish, forbear:*	
	In time we hate that which we often fear.	

Die Vulgata wurde von Malone u. A. adoptirt: sie sieht auf den ersten Blick lebendiger aus, als die Aenderung des MC. Johnson, Collier u. A. interpungirten schon wie der MC. Ich glaube, hätte der Dichter die abrupte Redeweise gewollt, er würde nicht ein absolutes *teachest,* sondern *talkest* oder Aehnliches gesetzt haben.

Von den übrigen Interpunctionsänderungen, die mit Wortänderungen verbunden sind, will ich noch einige der genialsten hier ohne weitere Bemerkung zusammenstellen:

8) T. G. 5, 4. Valentine (im Walde):

Vulgata.	MC.
How use doth breed a habit in a man!	
This shadowy desert, unfrequented woods,	*These shadowy, desert, unfrequented*
I better brook than flourishing peopled towns	*woods,* (cf. §. 88. I, 1. §. 90.)

9) A. Y. L. 1, 1. Orlando (zu Adam):

Vulgata.	MC.
As I remember, Adam, it was upon this fashion bequeathed me by will, but poor a thousand crowns, and, as thous say'st, charged my brother on his blessing to bread me well: and there begins my sadness.	*fashion: he bequeathed be by will but a poor* (?) (Blackst. u. Malone: *fashion. — He*) (cf. § 182, Nr. 18b.)

10) A. W. 5, 3. Lafeu:

Vulgata.	MC.
I will buy me a son-in-law in a fair (f. 2. *fear*) *and toll* [f. 2. *him*] *for this. I'll none of him.*	*I will buy me a son-in-law in a fair, and toll him: for this, I'll none of him.* (cf. §. 34, Nr. 14. §. 42.)

11) J. C. 3, 1. Caesar. Soothsayer. Artemidorus. Decius.

Vulgata.	MC.
Caes. *The ides of March are come.*	
Sooth. *Ay, Caesar; but not gone.*	
Art. *Hail, Caesar! Read this schedule.*	
Dec. *Trebonius doth desire you to o'er-read,*	
At your best leisure, this his humble suit.	
Art. *O, Caesar! read mine first: for mine's a suit*	
That touches Caesar nearer. Read it, great Caesar.	
Caes. *What touches us ourself, shall be last serv'd.*	Caes. *That touches us? ourself shall be last serv'd.* (cf. §. 53, Nr. 41. §. 56.)
Art. *Delay not, Caesar; read it instantly.*	
Caes. *What! is the fellow mad?*	

12) M. V. 3, 2. Portia (zu Bassanio):

... the full sum of me
Is sum of nothing; which, to term in gross,
Is an unlesson'd girl, unschool'd, unpractis'd:

Vulgata.	**MC.**
Happy in this, she is not yet so old	
But she may learn; happier than this,	
She is not bred so dull but she can learn;	
Happiest of all is that her gentle spirit	*Happiest of all, in that her gentle spirit*
Commits itself to yours to be directed,	(cf. §. 79, Nr. 6. §. 80.)
As from her lord, her governor, her king.	

In der letzten Stelle, wo man sonst hätte versucht sein können, *in this* oder *in that* mit einer folgenden Pause (wie nach *Happy in this* und *Happier than this*) zu lesen, erhalten wir nun neben der für die rhetorische Concinnität nothwendigen persönlichen Beziehung des *Happiest* eine lieblich variirte Construction.

§. 179a.

So treffend nun auch der MC. dies feine kritische Instrument zu brauchen wusste, so ist gerade hier ein interessanter Einwurf gemacht worden. Der MC., sagt Herr Knight*), macht, nach Herrn Collier's Angaben, eine grosse Menge Veränderungen in der Interpunction. Nun sind aber beide Folioausgaben, namentlich die Folio 1., sehr correct interpungirt**). Aber das darin herrschende System der Interpunction ist nicht das moderne: es findet sich durchweg ein Komma oder ein Kolon gedruckt, wo man jetzt (ungefähr seit Johnson's Zeit) ein Semikolon zu setzen pflegt. Da nun an mehreren Stellen, wenn Herrn Collier's Angaben genau sind, der MC. ein Semikolon nach moderner Weise setzt, z. B.

Folio 1. u. 2.	**MC.**
M. f. M. 1, 4.	
In time the rod	*In time the rod's*
More mock'd than fear'd; so our decrees,	*More mock'd than fear'd; so our most just decrees,*

*) cf. *Old Lamps or New?* p. LXI — LXIII.

**) Ich muss freilich auch dies für einzelne Stücke (z. B. T. S.) entschieden in Abrede stellen.

Folio 1. u. 2.	MC.
M. f. M. 5, 1.	
Harp not on that: nor do not banish reason	*Harp not on that: nor do not banish reason*
For inequality, but let your reason serve,	*For incredulity; but let your reason serve,*

so stellt Herr Knight die Vermuthung auf, die Masse der Interpunctions-Veränderungen bestände in der Einführung des Semikolons, und es verrathe sich dadurch die ganze Recension als modern. Dieser Einwand frappirt ungemein. Aber bei näherem Erwägen schwindet er auf einen bedeutend geringeren Verdacht zusammen. Denn einestheils zeigt der MC. an mehreren Stellen deutlich einen vorwiegenden Gebrauch des Kolons, so in den im vorigen Paragraphen angegebenen Lesarten Nr. 2. 9. 10.; Temp. 1, 1. in der Bühnenanweisung vor *Enter a Shipmaster;* 1 H. VI. 5, 4. bemerkt der Hg. ausdrücklich, dass der MC. nicht das (moderne) Semikolon nach *No*, sondern nur ein Komma gebe; u. s. w. Anderntheils ist es ganz offenbar, dass Herrn Collier's Angaben der Interpunction in den *Notes and Emendations* durchaus modern und ungenau sind; sie beziehen sich z. B. am Ende der angeführten Vulgaten oder Lesarten des MC. selten oder nie auf diese, sondern nur auf den Zusammenhang der *Notes and Emendations* selbst.

§. 179b.

Aber gesetzt auch, das Semikolon sei wirklich viel häufiger durch den MC. eingeführt, als es die Fol. 1. bietet: was folgt daraus?

Beide Zeichen, das Kolon wie das Semikolon, sind nicht nur, aufs Verschiedenste bewerthet, in Handschriften uralt*),

*) Pertz im Archiv der Gesellschaft f. ält. deutsche Geschichtk. 1822. IV, p. 520 ff. mit Bezug auf III, p. 306 ff. Im ältesten Angelsächsischen Druck der *Leges* von 1568 aus der Officin von John Day ist der Punkt als Komma, das Semikolon als Punkt gebraucht, von Fol. 23. an in eckiger Form [;], das Kolon gar nicht (cf. Gul. Lambardus, Fol. B. 1.); dagegen im Lateinischen

sondern es herrscht auch in den Drucken des XVI. und XVII. Jahrhunderts, auf welche es hier ankommt, bedeutende Verschiedenheit der Verwendung.

Die älteren Aldinen (Anfang S. XVI.) vermeiden beide Zeichen, erst die späteren (z. B. der Juvenal und Persius von 1535) haben beide. Henr. Stephanus (Mitte und Ende S. XVI.) hat durchweg zur stärkeren Satzabtheilung das Kolon verwandt, nirgends das Semikolon; ebenso in andern französischen Drucken der Zeit. Ungefähr gleichzeitig (z. B. in den Schriften Robortelli's von 1548) wendet Laurentius Torrentinus in Florenz fast nur das Semikolon an. In Köln (Hittorp), Basel (Froben), Zürich, Frankfurt, Leipzig herrscht durchweg in klassischen Drucken dieselbe Praxis, wie bei Henr. Stephanus vor und nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts; auch in andern venetianischen Drucken ist das Semikolon selten *). Christoph. Plantinus in Antwerpen lässt bald das eine **), bald das andere ***) Zeichen vorwalten.

Dennoch war die Praxis des XVI. Jahrhunderts nach Ländern und Officinen verschieden, wenn auch aus klassischen Drucken, vielleicht durch die Stephani, das Semikolon meistens verbannt war. Auch in England mag dies für dieselbe Gattung von Drucken üblich gewesen sein, doch finden sich z. B. im *Phaselus Catulli*, *Eboraci* 1579, beide

---

letzteres sehr häufig, ersteres selten. Zu Wycliffe's Zeit (um 1380) galt das umgekehrte Semikolon [⸵] als Komma (seltner als Semikolon und Fragezeichen), dem Punkt oberhalb der Linie (= Kolon) und dem schrägen Strich (= Punkt: am Kapitelende Doppelstrich) untergeordnet: Monicke im Osterprogramm der Handelslehranstalt zu Leipzig vom Jahre 1854, p. 8. — Das Kolon habe ich in dem Abdruck des N. T. vom Jahre 1848 nicht bemerkt, dessen Einsicht mir der verehrte Verf. des erwähnten Programms gütigst gestattete.

*) z. B. in Castiglione, Cortegiano (1565. 16.) p. 157.

**) z. B. Pauli Leopardi Emendatt. von 1568, wo das Semikolon seltner ist; in den vorangeschickten Briefen des Nennius kommt es gar nicht vor.

***) z. B. in der Praefatio zum Stobäus von 1575.

Zeichen. Wenn also Hart im Jahre 1569 den Gebrauch der Zeichen so fixirt:

„*The firſt marked thus* [,] *comma, and is in reading the ſhorteſt reſt. The ſecond marked thus* [:] *colon, which ſhows that there is more to come. And the laſt of theſe three is a pricke thus* [.], *or period, to ſignify the end of a perfect ſentence*“.*)

und vom Semikolon schweigt, so zeigt dies, dass er den Gebrauch eines Neben- oder Mittelzeichens zwischen Komma und Kolon (gemäss der Praxis der berühmtesten Officinen Frankreichs etc.) verworfen habe. Dass aber die Folgerung des Herrn Knight hieraus, dass das Semikolon damals unbekannt gewesen sei, vollkommen falsch ist, beweist nicht nur das sporadische Vorkommen desselben in klassischen Drucken, sondern der häufige, bisweilen fast ausschliessliche Gebrauch desselben in Rechnungs- und Tagebüchern**), Privatbriefen***), Regierungserlassen****) der ganzen Shakspeare'schen Zeit, wiewohl sich auch das Umgekehrte †),

*) Knight a. a. O. p. LXI.

**) 1571: *Extracts from Accounts of the Revels at Court* ed. P. Cunningham, Lond. 1842. gr. 8°. p. 1 ff.; — 1582: ib. p. 176 ff.; — 1584: ib. 188 ff. (Das Semikolon ist hier so häufig wie jetzt ein Komma.); — 1598: *The Diary of Philip Henslowe* ed. Collier, Lond. 1845. gr. 8°. p. 273.

***) 1590: *Memoirs of Edward Alleyn* ed. Collier. Lond. 1841. gr. 8°. p. 12. — 1593: ib. p. 24 ff. 27 ff. — 1600: ib. p. 60 ff. — 1616: ib. p. 54. (Ben Jonson's eigene Handschrift.) — 1619: ib. p. 158.

****) 1586—87: *The Statutes of the Realm* ed. Lond. 1839. Roy. Fol. Vol. IV. Part. II, p. 766 ff. — 1597—98: ib. p. 919 ff. — 1623—24: ib. p. 1210.

†) 1581: *Appendix to Reports from the Commissioners ... resp. the Public Records.* ed. 1819. Nr. LXXXIV. (Facsimiles). Hier werden die 3 Stände durch die 3 Interpunctionszeichen unterschieden: in dem zuerst stehenden Verzeichniss der Deputirten der Geistlichkeit steht am Ende der Namen ein Kolon; im dann folgenden der Deputirten des Adels ein Punkt; im zuletzt stehenden der städtischen Abgeordneten ein Komma. Nur der Herzog von Lenox hat drei Punkte. — 1598: *The Diary* etc. p. 102. 115. — 1600: *Memoirs* etc. p. 96. — 1605: *Extracts* etc. p. 203 ff. — 1612: *The Acts of the Parliament of Scotland* ed. 1816. Roy. Fol. Vol. IV, p. 469.; *Extracts* etc. p. 210 ff.

häufiger noch gar keine Interpunction *) oder auch beide Zeichen durch einander **) finden. Ein bestimmter Unterschied zwischen denselben hatte sich noch nicht festgestellt; der Eine nahm dies, der Andre jenes, der Dritte beide, der Vierte keins. Wer möchte also etwas darüber vermuthen, wie Shakspeare interpungirt haben mag, da die consequentere Weise der Fol. 1. ebenso gut den Herausgebern und der Officin, als dem Verfasser angehört haben kann? Gebildete und gelehrte Männer, wie Ben Jonson und Ed. Alleyn, brauchen das Semikolon sehr häufig, häufiger als es in der Fol. 1. des Shakspeare geschieht. Aus dieser Häufigkeit also allein lässt sich nicht beweisen, dass der MC. nicht sich nach Shakspeare's eignen MSS. oder nach alten Kopien derselben gerichtet habe.

Dagegen könnte allerdings aus der Art der Verwendung dieser Zeichen, wenn dieselbe mit der im 18. Jahrhundert üblichen übereinstimmte, die Vermuthung entspringen, als habe der MC. ein moderneres System eingeführt. Denn allerdings ist zwischen der Interpunction Englischer Bücher aus dem Anfang und dem Ende des XVII. Jahrhunderts ein Unterschied, nur nicht in der Weise, wie Herr Knight will. Er sagt, man möge jedes gelehrte Buch aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts aufschlagen, und man würde darin den aller sparsamsten Gebrauch vom Semikolon gemacht finden,

---

*) 1558: *Appendix* etc. Nr. LXXXI. — 1587: ib. LXXXVI. — Auch später 1640: *The Statutes* etc. Vol. V, p. 58. Man hilft sich hier durch Lücken und grosse Initialen oder bisweilen durch einen schrägen Strich; Ersteres ist noch die Praxis in Documenten. — Nur Kommata und Punkte anzuwenden, ist auch nicht selten (die Praxis der Aldinen): 1584: *Appendix* etc. LXXXV. — 1591: *The Diary* etc. p. 20. und öfter.

**) 1598—1600: *Diary* p. 113—146. — 1605: *Statutes* IV, 2. p. 1067 ff.; die umgekehrte Bewerthung der Zeichen kommt auch zuweilen vor, so dass ein kleiner einfacher Zwischensatz durch ein Kolon, der Nachsatz aber von allem Vorigen durch ein Semikolon getrennt wird: ein Beispiel liefert p. 1149. — 1589—1616: *Memoirs* p. 25. 29. 31. 40. 136. 148 ff. (Die Rolle Alleyn's in Greene's *Orlando Furioso;* beide Zeichen hier sparsam gebraucht.)

während dagegen im XVIII. Jahrhundert das Kolon fast ganz verschwinde. Dies ist falsch. Man lese Johannis Wallis, *Grammatica Linguae Anglicanae, Oxoniae* 1653, und wird darin ganz dem neueren Brauche gemäss das Semikolon zur Abtheilung bedeutenderer Satztheile, das Kolon, demselben übergeordnet, sparsamer angewandt finden. Auch Thomas Fuller, *Holy Warre*, mindestens in der 3ten Ausgabe von 1647; so wie in *A Pisgah-Sight of Palestine*, 1650 (von demselben Verfasser) hat viel häufiger das Semikolon; ebenso eine Reihe von Quäkerschriften von 1654—1678*), welche ich verglichen habe. Wahr ist diese Behauptung nur für einen Theil der Drucke aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts **), aber auch nicht für alle, wie denn z. B. *Guilberti Colcestrensis de Magnete* etc., London 1600, und die *Elementa Iurisprudentiae, Oxon.* 1636, das Semikolon vorwalten lassen; während in andern Büchern, z. B. in der Quarto des Hamlet von 1611, der *Collection of the Hiſtorie of England* von Sam. Danyel von 1626 (Ed. 2.), den *Rerum Anglicarum Annales* von 1628, und den *Laws of England*, Lond. 1644, beide Zeichen ungefähr gleich wiegen. Zu derselben Zeit ist zuweilen auch in Holländischen Drucken das Vorwiegen des Semikolons zu bemerken, z. B. in der Dedicatio und Praefatio zum Val. Max., Lugd. Bat. 1640 (Fr. Heger), in Boxhorn's Dedicatio zum Tacitus von 1643, Amsterdam (Jansson).

Gesetzt also, der MC. habe nicht aus einer handschriftlichen Autorität die Interpunction der Fol. 2. geändert, sondern ein neues System eingeführt, so könnte dieses dasselbe

*) Tractat von Chr. Frake: 1654; von James Naylor: 1659; *Truth Exalted* von W. Penn: 1671; *The Skirmiſher Defeated* von W. Penn: 1676. u. s. w. So auch Jer. Taylor, *Ductor Dubitantium*: 1671.

**) John Stow, *A Survay of London.* Lond. 1599. — Die Quarto des Hamlet von 1603. — Die Quarto des Romeo u. Jul. von 1609 (wo ich nur 14 Semikola auf 45 Blättern gefunden habe). — *Iſocrates*, Lond. 1615 (wo ich gar kein Semikolon bemerkt habe). — Die Fol. 1. des Shakspeare von 1623. — Vermuthlich auch Fol. 2. von 1632.

gewesen sein, welches sich um die Mitte des XVII. Jahrhunderts bei Wallis und andern Gelehrten findet, und obwohl diese Randnoten nach 1632 gemacht sind, könnten sie um dieses Grundes willen doch auch sehr bald nach 1632 gemacht sein.

§. 179 c.

Da die Interpunction der Fol. 1. von grosser Wichtigkeit und im Ganzen, wie die orthographische Behandlung des Textes überhaupt, eine ziemlich judiciöse und consequente ist, lasse ich hier noch einige Beobachtungen über die Abweichung derselben von der modernen folgen.

1) Das Ausrufungszeichen ist sehr selten. Gewöhnlich steht dafür Komma, Kolon, Punkt. — Ein Beispiel für viele: Oth. 1, 1. p. 310.

Rodo. What hoa: *Brabantio*, Siginor *Brabantio*, hoa.
Iago. Awake: what hoa, *Brabantio*: Theeues, Theeues.

Seltner auch das Fragezeichen, noch seltner das Ausrufungszeichen selbst, z. B.:

p. 5.	Temp.	1, 2.	Fer. My Language? Heauens:
p. 1.	-	1, 1.	Dafhes the fire out. Oh! I haue fuffered
p. 118.	J. C.	2, 2.	Aye me! How weake a thing the heart of woman is? O *Brutus*,
p. 119.	-	3, 1.	O mighty *Cæfar!* Doft thou lye fo lowe?

und durchweg ein Fragezeichen in dem Ausruf mit *How*. In Quartos ist das Ausrufungszeichen ebenso selten, z. B.: Haml. qu. v. 1611. 3, 3. Fol. I. B.

O wretched ftate, O bofome blacke as death,
O limed foule, that ftruggling to be free,
Art more ingaged! helpe Angles make affay,

und im ganzen Romeo u. Jul. in der qu. v. 1609 nur etwa 4 bis 6 Mal z. B. auf dem unbez. Blatt zwischen C 3 und D, Rückseite, Zeile 12. v. o.

O deare account! my life is my foes debt.

2) Des Gedankenstrichs bediente man sich nirgends, als (und dann sehr lang gezogen oder aus mehreren kleinen zusammengesetzt) bei wirklich abgebrochener Rede.

3) Die Anrede und kleine Zwischensätze werden selten zwischen zwei Kommata eingeschlossen. Da alle Namen cursiv gedruckt sind, erforderte das Verständniss hier keine andre Trennung. Daher konnte hier

a. jedes Zeichen wegfallen; dies geschieht aber auch, wenn es keine Eigennamen sind, z. B.:

J. C.	3, 1.	I muſt preuent thee *Cymber:*
-	ib.	Caeſ. What *Brutus?*
		Caſſi: Pardon *Cæſar: Cæſar* pardon:
-	ib.	.....: for look you *Brutus*
-	ib.	Cask. Speake hands for me.
Cor.	1, 1.	But and't pleaſe you deliuer.
		What work's my Countrymen in hand?
Haml.	1, 1.	Bar. Welcome *Horatio,* welcome good *Marcellus.*

b. Häufig jedoch steht ein Komma, je nach dem logischen Zusammenhange vor oder nach der Einschiebung, nicht ohne Scharfsinn:

J. C.	3, 1.	Stoope Romans, ſtoope.
Temp.	1, 1.	No Sir, und Yes Sir, I doe.
J. C.	3, 1.	With that which melteth Fooles, I meane ſweet words. (I meane = nämlich.)
K. L.	1, 1.	Attend the Lords of France & Burgundy, Gloſter.
Haml.	1, 1.	But looke, the Morne in Ruſſet Mantle clad,

c. Doch wurden oft auch Klammerzeichen zur Vermehrung der Deutlichkeit angewandt, viel häufiger als jetzt; z. B.:

M. Ad.	1, 1.	You muſt not (ſir) miſtake
-	ib.	I ſee (Lady) the Gentleman is not in your bookes.
T. N.	1, 1.	What country (Friends) is this?

auch wo der cursive Druck es überflüssig machte:

W. T.	1, 1.	If you ſhall chance (*Camillo*) to viſit *Bohemia* etc.
Oth.	1, 1.	That thou (*Iago*) who haſt had my purse.

d. Seltener ist die moderne Weise:

Temp.	1, 2.	Mira. Your tale, Sir, would cure deafneſſe.
L. L. L.	1, 1.	So much, deare Liege, I haue already ſworne:

In der Quarto des Hamlet von 1611 und des Rom. u. Jul. v. 1609, so wie in der (unächten) Quarto des Hamlet von 1603 sind die Klammern sehr selten.

4) Das Kolon kommt nicht selten für das Fragezeichen vor, wenn der Sprechende noch weiter redet oder weiter fragt; z. B.:

Temp. 1, 2. Oh, was ſhe ſo: I muſt etc.

Auch der Punkt kommt bisweilen für das Fragezeichen vor.

5) Das Komma und Semikolon werden, jedoch nicht oft, verstärkt durch nachfolgenden grossen Anfangsbuchstaben, wie es noch in Dokumenten geschieht; z. B.

Temp. 1, 2. Which was, That he in lieu o'th' premiſes

6) Das Komma ist bisweilen zur Abtrennung des Factitivobjects, des logischen Prädikats- und anderer Objecte, auch wohl vor *and* und *or* zur Vermehrung der Deutlichkeit gesetzt. Jetzt geschieht dies nicht mehr so häufig.

H. VIII. 1, 1. Each following day
Became the laſt dayes maſter, till the laſt
Made former Wonders, it's.

Haml. 1, 1. For it is as the Ayre, invulnerable,
And our vaine blowes, malicious Mockery.

- 1, 2. Paſſing through Nature, to Eternity.

- ib. Theſe but the Trappings, and the Suites of woe.

7) Kolon und Semikolon werden, beide zusammengenommen, seltner gebraucht, als es jetzt der Fall ist. Sehr oft steht nur ein Komma, bisweilen auch Nichts; auch die Klammern ersparen andere Zeichen. Die Quartos haben diese stärkeren Trennungszeichen noch weit seltener. So kommen auf den ersten 8 Seiten der Quarto des Hamlet von 1603 nur 26, auf den ersten 8 Seiten der Quarto von 1611 nur 27, in dem entsprechenden Stücke in der Fol. 1. aber 48 solcher stärkerer Zeichen vor, während Herrn Collier's Ausgabe in demselben Abschnitt deren 64 bietet. Der Hauptgrund der letzteren Vermehrung dieser Zeichen liegt in der jetzt üblichen Abtrennung kleiner Zwischensätze

durch Kommata, weshalb denn ein stärkeres Zeichen für andre Trennungen wünschenswerth wurde; z. B. konnte in der jetzt so interpungirten Zeile:

Welcome, Horatio; welcome, good Marcellus.

die Fol. 1. sich mit dem Komma in der Mitte begnügen:

Welcome *Horatio*, welcome good *Marcellus*.

8) Der Gebrauch des Kolons ist weit ausgedehnter, als der heutige. In dem genannten Abschnitt des Hamlet hat der Collier'sche Text 29, der Foliotext 39 Kola. Dies rührt nicht nur aus ihrer Verwendung als Ausrufungs- und Fragezeichen her, sondern auch aus einer neben der gleichen vorkommenden verschiedenen Bewerthung des Kolons überhaupt, indem es einestheils für das heutige Semikolon (seltener für das Komma) vor Nachsätzen, Adversativ-, Causal- und Relativsätzen längerer Art, anderntheils aber ganz besonders da verwandt wird, wo jetzt ein Punkt gesetzt zu werden pflegt, wo aber doch ein Causal- oder Adversativverhältniss, ohne grammatisch ausgedrückt zu sein, logisch vorhanden ist; z. B. im Anfange des Hamlet:

Fran. For this releefe much thankes: 'Tis bitter cold,
(= 's ist ja bitter kalt)
And I am ſicke at heart.
Fra. Barnardo ha's my place: giue you good night.
(gute Nacht denn)
Vnto yong *Hamlet*. For upon my life,
This Spirit dumbe to vs, will ſpeake to him:
Do you conſent... (Seid ihr's also zufrieden...)

Umgekehrt steht nicht selten in der Fol. 1. ein Punkt, wo jetzt das Kolon gesetzt wird; sowohl das der Spannung und Erwartung, z. B.:

Now for our selfe, and for this time of meeting
Thus much this buſineſſe is. We haue heere writ

als sonstwo bei Abtrennung grosser adversativer Theile:

To do obſequious Sorrow. But to perſeuer

Seltener steht das Komma und Semikolon in Fol. 1. für das heutige Kolon, da dessen Werth in der Fol. 1. im Ganzen erhöht, nicht verringert ist. Immer aber hat man nur die Verständlichkeit, nicht grammatische Kategorien im Auge; z. B.:

Of impious ſtubborneſſe. 'Tis vnmanly greefe,
It ſhewes a will moſt incorrect to Heauen,

wo man sich nach *greefe* noch heute gern mit dem Komma begnügen könnte.*)

---

*) Die Verwendung des Kolons in den beiden genannten Quartos stimmt weder unter sich, noch ganz mit der der Fol. 1. überein; die qu. 1. hat freilich in demselben Abschnitt 24 Kola, die qu. 5. nur 15, und zwar meistens am Ende der Zeile, wo die Fol. 1. einen Punkt setzt. In qu. 1. (wie in qu. 3. von Romeo u. Jul. auch als Abkürzungspunkt:

Lea: *My gratious Lord,*

Umgekehrt hat die qu. 1. fast gar keine Semikola (nur zwei), während die qu. 5. verhältnissmässig mehr Semikola hat als die Fol. 1., und zwar da, wo Fol. 1. Punkt, Kolon oder Komma hat, meistens vor anknüpfenden Relativ- und Hauptsätzen, so wie nach eingeschobenem Relativsatz und vor dem Nachsatz. Die Praxis der qu. 5. stimmt also in der Art der Verwendung des Semikolons (nicht in dessen Häufigkeit) mehr mit dem modernen Gebrauche überein, als die der 12 Jahre späteren Fol 1. Da es eine der ächten Quartos ist, so liesse sich daraus eher auf Shakspeare's eigene Interpunction schliessen, als aus der Fol. 1., deren Princip, so wohl überlegt und einfach es ist, doch sehr wohl ein später absichtlich und sorgfältig festgestelltes sein könnte. Die in Collier's *Memoirs of Edw. Alleyn* p 198. mitgetheilte Rolle Alleyn's aus R. Greene's *Orlando Furioſo* (1589) zeigt viel weniger Zeichen überhaupt, als die sorgfältigeren Drucke geben; übrigens Semikola und Kola in gleicher Anzahl, wie die Quarto des Hamlet von 1611. Andere ächte Quartos, wie die von Romeo u. Jul. von 1609 (qu. 3.), stimmen nicht mit qu. 5., sondern mit qu. 1. des Hamlet überein (cf. p. 325, Anm.**)). Hing es also vielleicht nur davon ab, dass der Setzer, der für John Smethwick 1609 Romeo u. Jul. setzte, ein andres Prinzip hatte, als der, welcher 1611 Hamlet setzte? — Die Stellen, wo Kolon und Semikolon im Anfang der qu. 5. des Hamlet vorkommen, sind:.

A. Kolon:

1) *Well, good night:* (Fol. 1. Pkt.; Coll. Pkt.)
2) *Did ſometimes march: by heauen I charge the ſpeake.* (Fol. 1. Kol.; Coll. Pkt.)
3) *As thou art to thy ſelfe:* (Fol. 1. Komma; Coll. Pkt.)
4) *A moth it is to trouble the mindes eye*: (Fol. 1. fehlt die Stelle; Coll. Pkt.)
5) *He croſſe it though it blaſt mee: ſtay illuſion,* (Fol 1. Pkt; Coll. Pkt. u. Ged.)

9) Der Gebrauch des **Semikolons** ist weit beschränkter als der heutige, indem gewöhnlich nur Komma (cf. Nr. 6.), auch, wo stärkere Trennung erforderlich ist, Kolon oder Punkt gesetzt wird. Wo aber das Semikolon erscheint, z. B. in der genannten Stelle:

1) Thou art a Scholler; ſpeake to it *Horatio.*
2) Stay: ſpeake; ſpeake: I Charge thee, ſpeake.
3) That may to thee do eaſe; ſpeake to me. (Nachsatz)
4) Taken to Wife; nor haue we heerein barr'd
5) Holding a weake ſuppoſall of our worth;
Or thinking ....
6) Colleagued with the dreame of his Aduantage;
He hath .... (virtueller Nachsatz)

---

6) *O ſpeake:* (Fol. 1. Pkt.; Coll. Ausr.)
7) *It was about to ſpeake when the cock crew:* (Fol. 1. Pkt.; Coll. Pkt.)
8) *Walkes ore the dew of yon high Eaſtward hill:* (Fol. 1. Komma; Coll. Pkt.)
9) *This ſpirit dumb to vs, will ſpeake to him:* (Fol. 1. Kol.; Coll. Pkt.)
10) *Counſaile: as Polonius* (Bühnenanweisung, verändert in Fol. 1. u. Coll.)
11) *Together with remembrance of ourselues:* (Fol 1. Pkt.; Coll. Pkt.)
12) *Taken to wife: nor haue wee herein bard* (Fol. 1. Sem.; Coll. Kol.)
13) *To our moſt valiant brother, ſo much for him:* (Fol. 1. Pkt.; Coll. Pkt.)
14) *Of theſe delated articles allow:* (Fol. 1. Sem.; Coll. Pkt.)
15) *And thy beſt graces spend it at thy will:* (Fol. 1. Kol.; Coll. Pkt. u. Ged.)

B. Semikolon:

1) *Bernardo hath my place; giue you good night* (Fol. 1. Kol.; Coll. Pkt.)
2) *When yond ſame ſtarre thats weſtward from the pole;* (Fol. 1. Nichts; C. Komm.)
Had made ....
3) *Dar'd to the combate; in which our valiant Hamlet,* (Fol. 1. Pkt.; Coll. Sem.)
4. 5) *Had hee beene vanquiſher; as by the ſame comart,* (F. 1. Komma; C. Sem.)
And carriage of the articles deſeigne,
His fell to Hamlet; now Sir, young Fortinbraſſe (F. 1. Pkt.; C. Pkt.; Q. 1. Kol.)
6) *So by his father loſt; and this I take it,* (Fol. 1. Kol.; Coll. Pkt.)
7) *I thinke it be no other but euen ſo;* (Fol. 1. fehlt die Stelle; Coll. Pkt.)
Well may it ſort that ....
8) *Diſaſters in the Sunne; and the moiſt ſtarre,* (Fol. 1. fehlt; Coll. Sem.)
9) *Vpon a fearefull ſummons; I haue heard,* (Fol. 1. Pkt.; Coll. Kol.)
10) *Of this his Nephewes purpoſe; to ſuppreſſe* (Fol. 1. Km.; Fol. 1. Km. u. Ged.)
11) *And loſe your voyce; what wouldſt thou begge Laertes?* (F. 1. Pkt.; C. Kol.)
12) *To ſhow my duty in your Coronation;* (Fol. 1. Komma; Coll. Komma.)
Yet now I muſt confeſſe, that duty done

7) Seeke for thy Noble Father in the duſt;
Thou know'ſt (begründend)

8) If it be;
Why (Nachsatz)

9) For they are actions that a man might play:
But I haue that within, which paſſeth ſhow;
Theſe, but the Trappings, and the Suites of woe.

steht es (ausser der ersten Nummer, wo übrigens auch noch ein Komma ausreichen würde) grade nicht da, wo das heutige, so unmässig viel gebrauchte Semikolon steht, sondern fast überall für das Komma, seltener für unser Kolon (Nr. 4. 7.). Demnach ist es allerdings richtig, wenn Herr Knight sagt, das Semikolon habe einen verschiedenen Werth; es ist nur ein ganz wenig erhöhtes Komma, erscheint also um ebenso viel verringert, als das Kolon erhöht ist.

Dass dies jedoch nicht der ausschliessliche Gebrauch ist, davon dienen Nr. 4. 7. zum Beispiel, da sie hoffentlich nicht bloss dem Reprint angehören, und eine Mischung von Kolon und Semikolon ja (s. oben) ganz hergebracht war. Einige Beispiele von dem Gebrauch des Semikolons sind:

1. Cor. 1, 1. There was a time, when all the bodies members
Rebell'd against the Belly; thus accus'd it:
That onely like a Gulfe it did remaine

2. J. C. 3, 1. So in the World; 'Tis*) furniſh'd well with Men,
And Men are Fleſh and Blood, and apprehenſiue;
Yet in the number, I do know but One

3. - ib. .... thus he bad me ſay:
Brutus is Noble, Wiſe, Valiant and Honeſt;
Cæſar was Mighty, Bold, Royall, and Louing:
Say, I loue *Brutus*, and I honour him;
Say, I fear'd *Cæſar*, honour'd him, and lou'd him.

4. - ib. If I my ſelfe, there is no houre ſo fit
As *Cæſars* deaths houre; nor no Inſtrument
Of halfe that worth, as thoſe your Swords; made rich
With the moſt Noble blood of all this World.

*) Der grosse Anfang nach dem Semikolon ist so selten wie nach dem Komma, während das Kolon (welches offenbar wie eine Art Punkt angesehen wurde) ihn sehr oft hat, und zwar für die stärkere Gebrauchsweise.

5. J. C. ib. Ant. I doubt not of your Wiſedome:
Let each man render me his bloody hand.
Flrſt*) *Marcus Brutus* will I ſhake with you;
Next *Caius Caſſius* do I take your hand;
Now *Decius Brutus* yours; now yours *Metellus*;
Yours *Cinna*; and my valiant *Caska*, yours;
Though laſt, not leaſt in loue, yours good *Trebonius*,
Gentleman all: Alas, what ſhall I ſay.

6. - ib. .... Had you rather *Cæſar* were liuing, and dye all Slaues; then that *Cæſar* were dead to liue all Free-men? As *Cæſar* lou'd mee, I weepe for him; as he was Fortunate, I reioyce at it; as he was Valiant, I honour him: But, as he was Ambitious, I ſlew him. There is Teares, for his Loue: Ioy, for his Fortune: Honor, for his Valor: and Death, for his Ambition.

Namentlich die letzten fünf Stellen (während die erste abweicht) zeigen zur Genüge, wie deutlich man sich schon des Semikolons als eines Mittelzeichens zwischen Komma und Kolon bewusst war, und wie modern schon stellenweise die Interpunction der Fol. 1. ist. Denn die Consequenz hätte z. B. in Nr. 6. erfordert, auch nach *Loue* und *Fortune* ein Semikolon, und nur nach *Valor* ein Kolon zu setzen.

§. 179d.

Zur Vergleichung zwischen der verschiedenen Zeichenwahl in den Quartos und der Fol. 1. stelle ich noch hier eine Passage aus dem Anfange des Hamlet mit Herrn Collier's Text zusammen:

Quarto von 1603.**)

Enter the Ghost.

But loe, behold, see where it comes againe,
Ile crosse it, though it blast me: stay illusion,
If there be any good thing to be done,

---

*) So verdruckt für *Firſt*.

**) Auffallend ist in dieser unächten Quarto sowohl, dass nur ein s, nirgends ein ſ gedruckt ist, als auch die Abwesenheit fast aller grossen Initialen. Letzteres trifft auch die ächten Quartos.

That may doe ease to thee, and grace to mee,
Speake to mee.
If thou art priuy to thy countries fate,
Which happly foreknowing may preuent, O speake to me,
Or if thou hast extorted in thy life,
Or hoorded treasure in the wombe of earth,
For which they say you Spirites oft walke in death, speake
to me, stay and speake, speake, stoppe it *Marcellus.*

Quarto von 1611.

Enter Ghoſt.

But ſoft, behold, lo where it comes againe
Ile croſſe it though it blaſt mee: ſtay illuſion, *It ſpreads*
If thou haſt any ſound or vſe of voice, *his*) armes.*
Speake to mee, if there be any good thing to bee done
That may to thee doe eaſe and grace to mee,
Speake to mee.
If thou art priuy to thy contryes fate
Which happily foreknowing may auoyd,
O ſpeake:
Or if thou haſt vphoorded in thy life
Extorted treaſure in the wombe of earth,
For which they ſay your ſpirits oft walke in death. *The Cocke*
Speake of it, ſtay and ſpeake, ſtop it *Marcellus.* *crowes.*

Folio von 1623.

Enter Ghoſt againe.

But ſoft, behold: Loe, where it comes againe:
Ile croſſe it, though it blaſt me. Stay Illuſion:
If thou haſt any ſound, or vſe of Voyce,
Speake to me. If there be any good thing to be done,
That may to thee do eaſe, and grace to me; ſpeak**) to me.
If thou art priuy to thy Countries Fate
(Which happily foreknowing may auoyd) O ſpeake.
Or, if thou haſt vp-hoorded in thy life
Extorted Treaſure in the wombe of Earth,
(For which, they ſay, you Spirits oft walke in death)
Speake of it. Stay, and ſpeake. Stop it *Marcellus.*

---

*) Der alte germanische Gen. neutr. — Diese schöne Bühnenanweisung (die Fol. 1. lässt sie wie gewöhnlich weg) scheint ganz vergessen zu sein.

**) Nicht *ſpeake,* wie es sonst immer geschrieben wird, zur Raumersparniss.

Collier's Ed. von 1843.*)

Re-enter Ghost.

But, soft! behold! lo, where it comes again!
I'll cross it, though it blast me. — Stay, illusion!
If thou hast any sound, or use of voice,
Speak to me:
If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me:
If thou art privy to thy country's fate,
Which happily foreknowing may avoid,
O, speak!
Or, if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in the womb of earth,
For which, they say, you spirits oft walk in death, [*Cock crows.*
Speak of it: — stay, and speak! — Stop it, Marcellus.

§. 179 e.

Das Interpunctionssystem der Fol. 1. zeichnet sich im Ganzen durch Einfachheit, Deutlichkeit und Sparsamkeit auf's Vortheilhafteste aus. Es entfernt die widrigen horizontalen und vertikalen Linien, die die Uebersichtlichkeit störende Masse der Kommata, ist frei von grammatischer Pedanterie, und richtet sich wesentlich nur nach logisch-rhetorischen Verhältnissen. Es stimmt in einigen Schauspielen mit dem verständigen Masshalten in grossen Initialen überein, welche ausser den Eigennamen, Personalsubstantiven, namentlich allen zur Anrede gebrauchten, den Gegensätzen, den religiösen und vorzugsweise personificirt gedachten Begriffen und Dingen (wie *Sea*, *Ship*), nur dann bei andern Substantiven und bei Nichtsubstantiven gebraucht werden, wenn eine besondere rhetorische Emphase darauf ruht. Auch die Orthographie ist eine verhältnissmässig saubere und consequente. Ueberall also tritt uns das Systematische

*) Johnson interpungirte fast ebenso, nur dass er noch etwas weniger freigebig mit dem Ausrufungszeichen war.

entgegen, und wir können die Vermuthung nicht beseitigen, dass dies durch die Herausgeber und Setzer mehr als durch den Verfasser veranlasst sei. In der Orthographie wenigstens lässt es sich nachweisen, dass sie beim Druck langer jambischer Zeilen, um auszukommen, (oder im Prosadruck zur Raumersparniss überhaupt) nicht nur Abkürzungen, wie y^{e}, y^{u}, y^{t}, w^{c}, &, *mā*, *thē* für *the*, *thou*, *that*, *which*, *and*, *man*, *them*, sondern auch kürzere Formen, wie *wil*, *ſhal*, *buſines*, *war*, *wold* für *will*, *ſhall*, *buſineſſe*, *warre*, *would* zuliessen. Demnach könnte auch die gescheidte Interpunction im Wesentlichen das Werk der Hgg. sein, wie bei den Aldinen und Stephanianen. Es sieht mehr nach der verehrenden Sorgfalt der Nachlebenden, als nach der genialen Ungenirtheit eines Dichters aus, solche Dinge mit fast ängstlichem Scharfsinn und mit grösserer Consequenz zu behandeln, die offenbar damals im Ganzen nicht sonderlich beachtet wurden.

Die Fol. 2. soll nun dasselbe System festhalten. Aber da sie überhaupt sehr viel incorrecter gedruckt ist, so wird sie dies auch namentlich in Bezug auf die Interpunction sein. Die Masse der Interpunctionsänderungen des MC. ist, wenn sie aus solchen Nachträgen besteht, wohl erklärlich. Befolgt er aber ein verändertes Princip, so müsste schon ein sehr bestimmtes Zusammentreffen mit dem modernen nachgewiesen werden, z. B. die Einführung der Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, um dadurch zu beweisen, dass es eine Kritik des achtzehnten Jahrhunderts sei. Aber allerdings tadelt Herr Knight mit Recht sowohl, dass das Facsimile so gewählt ist, dass es nicht eine einzige Interpunctionsänderung enthält, als auch, dass Herr Collier überhaupt nichts Genaueres über die Art der vielen Interpunctionsänderungen angiebt; und wir würden erst auf Autopsie oder auf mehr Facsimiles hin den Verdacht mit endgültiger Bestimmtheit zurückweisen können. Auf diesen Einwand hätte Herr Collier erwiedern sollen.

B.

§. 180.

Auch die Vertheilung der Rede unter die Personen ist, ausser den schon erwähnten Fällen:

			Vulgata.	MC.
1.	M. W.	2, 1. 2. 4, 7. u. öfter.	*Broome* (Qu. *Brooke*) .	*Bourne**) cf. §. 10, Nr. 6. §. 11.
2.	L. L. L.	2, 1.	*Boyet* (siebenmal) . . .	*Biron* (siebenmal) (qu.) cf. §. 2, Nr. 1.
3.	M. N. D.	5, 1.	*Egeus* (zweimal) . . .	*Philostratus* (zweimal) (qu.) cf. §. 9, Nr. 8.
4.	M. V.	5, 1.	*Launc. Sweet* u. s. w. .	*Lor. Sweet* u. s. w. (qu.) cf. §. 27, Nr. 13. §. 28.
5.	T. A.	3, extr.	*And, come* (f. 1. *And. Come*)	*Tit. Come* cf. §. 32, Nr. 13. §. 33.
6.	-	5, 3.	*Goth.* (qu. *Roman Lord.*) *Lest* u. s. w.	*Lest* u. s. w. cf. §. 13, B. Nr. 5. §. 20.
7.	Haml.	5, 1.	*Anon* u. s. w.	*Queen. Anon* u.s.w. cf. §. 13, B. Nr. 36. §. 24 Anm.

von denen nur der letzte gegründetes Bedenken erregte, in folgenden Stellen abgeändert:

			Vulgata.	MC.
8.	Temp.	1, 2.	*Mir. Abhorred slave* . .	*Pro. Abhorred slave*, (Dryd. & Dav. Th. J. St. M. C.)

*) Für diesen häufig im Text wiederkehrenden Namen, den Ford in seiner Verkleidung annimmt, wäre es interessant, wenn ein Schauspielername dahinter steckte. Theophilus Bourne erscheint 1624 unter den Schauspielern des Cockpit-Theaters in Drury-Lane: Coll. *H. of D.* P. I, p. 442.; ohne Frage derselbe, der 1635 unter ihnen Theophilus Bird genannt wird: II, 71. Ein William Borne, alias Bird (Byrde) erscheint 1597 an der Spitze der Schauspieler des Fortunatheaters (ib. 350.), etwa der Vater des Theophilus Bourne: cf. 307, woraus hervorgeht, dass er sich 1597 auf 3 Jahre bei der Alleyn-Henslowe'schen Truppe engagirte; in dem Henslowe'schen Verzeichniss heisst er William Bird, *otherwise* Borne. In dem Plan zu dem extemporirten Stücke *Tamar Cam* (Sh. ed. Basil. 1799. Vol. III, Tafel II. zu p. 420.), welcher für die Alleyn-Henslowe'sche Truppe geschrieben ist, kommt ein Mr. Burne und Mr. Bourne vor, offenbar der Aeltere. Der dort auch (als Kind?) genannte *little will* oder *little will Barne* kann nicht wohl der spätere Theophilus Bourne sein. Um 1603 nahm er neben Ed. Alleyn eine bedeutende Stelle in der Truppe ein: I, 351. 352 Anm.

Nur Holt war gegen diese offenbar richtige Aenderung.

		Vulgata.	MC.
9. M. W.	2, 1.	*Pist.* .... *Away, sir corporal Nym. Believe it, Page, he speaks sense.*	*Pist.* .... *Away, sir corporal Nym.* *Nym. Believe it, Page, he speaks sense.*

Johnson wollte ganz ähnlich lesen:

Pist. *Away, sir corporal.*
Nym. *Believe* u. s. w.

Steevens meinte, Pistol habe sich im Abgehen mit den Worten *Believe* u. s. w. an Page gewandt; Schlegel, Collier u. A. folgten ihm. Aber der prosaische Ton passt besser für *Nym*, und dieser kann ebenso gut die Worte des Abgehenden auf den gleichen Casus, welchen er Page hinterbringt, anwenden. Die falsche Haplographie ist sehr natürlich, ähnlich §. 186, Nr. 27. (cf. §. 187, Nr. 27.)

		Vulgata.	MC.
10. M. W.	5, 5.	*Qui. Fairies,*	*Que. Fairies,*
		Qu. About,	*Que. About,*
		Qu. With	*Que. With*
		Qu. Corrupt,	*Que. Corrupt,*

Die Vulgata ist offenbar falsch. Nicht Frau Hurtig (*Mrs. Quickly*), sondern Anne Page soll die Feenkönigin (*Fairy Queen*) geben: 4, 6. Schon Malone bemerkte dies, und Herr Collier setzte bereits *Queen* in den Text. Auch Schlegel theilte die Rede der „Feenkönigin" zu. Beruht die Vulgata doch nur auf einem (verschriebenen) Buchstaben. Die Bühnenanweisung des MC., der zu dem *Enter Fairies* noch: *with the Queen*, *Anne* hinzufügt, stimmt sowohl mit der Aenderung, als auch mit der alten Quarto überein*).

Vulgata.	MC.
11. M. Ad. 4, 2.	
Const. Come, let them be opinioned.	*Const. Come, let them be opinioned.*
*Sex. Let them be in the hands of Coxscomb**).*	*Sexton. Let them be bound.*
	Borachio. Hands off, coxcomb.

*) Nachzutragen §. 3, Nr. 76.

**) Die alte Quarto giebt die Rede an Conrad, ihr folgte Theobald. Nachzutragen zu §. 13, B. Nr. 36.

Die Conjecturen der Früheren kamen der Lesart des MC. schon sehr nahe:

Warburton:	*Sexton. Let them be in hand.*
	Conrade. Off, coxcomb!
Steevens:	*Verg. Let them be in band.* (für *bond*)
	Con. Off, coxcomb!
Malone:	*Ver. Let them be in the hands of —*
	Con. Coxcomb!
Collier:	*Verg. Let them be in the hands —*
	Con. Off, coxcomb!

und Herr Delius nimmt die meisterhafte Lesart des MC. an, während Herr Singer so klug ist, sie mit Stillschweigen zu übergehen.

		Vulgata.	MC.
12. M. Ad.	5, 4.	*Leon. Peace, I will stop your mouth.*	*Bene. Peace, I will* u. s. w. (Th. Thirlby. J. St. Schl.)

Obwohl die meisten Hgg. wieder von Theobald's Vorschlag abgingen, so gab doch schon damals von der damit verbundenen, von Th. hinzugesetzten Bühnenanweisung *kissing her* Herr Collier zu, dass es einen sehr guten Theatereffect machen würde, wenn Benedict seiner spröden Geliebten mit einem Kusse den Mund verschliesst; freilich sei dies durch keine Autorität bezeugt. Nun ist sie bezeugt. Wie geistvoll dieser Einfall Theobald's!

Vulgata.	MC.
13. L. L. L. 1, 1.	
Biron. I'll lay my head to any good man's hat,	*Biron I'll* u. s. w.
These oaths and laws will prove an idle scorn. —	*These oaths* u. s. w.
Sirrah, come on.	*Dull. Sirrah, come on.*
Cost. I suffer for the truth, sir. u. s. w.	*Cost. I suffer* u. s. w.

Es ist ziemlich einerlei, ob Biron, dem aufgetragen ist, die Ablieferung Costard's an D. Armado zu beaufsichtigen, oder ob der Constable, auf einen Wink Biron's zum Aufbruch, diese Worte spricht. Biron kann den plumpen Ausdruck *Sirrah* so gut gebrauchen, wie vorhin der König selbst.

Vulgata.	MC.
14. L. L. L. 4, 2.	
*Ped.**) *You find not the apostrophes, and so miss the accent: let me supervise the canzonet.*	*Ped. You find not the apostrophes, and so miss the accent: let me supervise the canzonet. Here are only numbers ratified* u. s. w.
(?) *Sir Nath. Here are only numbers ratified* u. s. w.	

Ueber die Richtigkeit dieser Aenderung ist, seit Theobald sie machte, kein Zweifel erhoben worden; aber man könnte als Originallesart vermuthen: *let me supervise the canzonet, Sir Nathaniel. Here are* u. s. w. Es würde darauf ankommen, ob das Rubrum der Quarto (die Fol. 1. kommt bei diesem Stück nicht in Betracht) eine abweichende Form (etwa ein *Sir* mehr als sonst) zeigt.

Vulgata.	MC.
15. M. N. D. 1, 2.	
Bot. We will meet; and there we may rehearse more obscenely, and courageously. Take pains; be perfect; Adieu.	*Bot. We will meet: and there we may rehearse more obscenely, and courageously.*
Quin. At the duke's oak we meet.	*Quin. Take pains: be perfect; adieu. At the duke's oak we meet.*

Dies ist offenbar richtiger, da Squenz (*Quince*) der Director und Rollenvertheiler der ganzen Gesellschaft, Zettel (*Bottom*) dagegen nur der Vorredner der Uebrigen ist.

Vulgata.	MC.
16. M. N. D. 5, 1.	
Prol. Gentles, perchance, you wonder at this show;	*Pres. Gentles,* u. s. w.

womit in Uebereinstimmung steht, dass mit dem Hereinkommen der Pseudotragöden nicht, wie die Folios angeben, „Tawyer mit einer Trompete vor ihnen" hergeht, sondern der Presenter, und dass, nachdem dieser, nicht der Prolocutor (der eben vorher die komisch falsch interpungirte Rede: *If we offend, it is with our good will* u. s. w. gehalten hat), die eigentliche Exposition des Stückes gegeben hat, er, der „Presenter", mitsammt den nicht zuerst auftretenden Personen wieder abgeht. Sehr richtig bemerkt Herr Col-

*) *Holofernes.*

lier, dass sich für jenen Spott auf falsche Declamation nur ein allgemeinerer Inhalt, wie der Prolog ihn hat, nicht die eigentliche, an sich sehr komische Präsentation des Pyramus, der Thisbe, der Wand, des Mondscheins und des Löwen eigne; und dass es doch sonderbar sei, wenn der Prolog nun mit richtiger Satzabtheilung spreche, so dass es viel besser sei, wenn ein Anderer als der Prolog, etwa ein Herold, spreche. Auch sagt ja Theseus ausdrücklich: *Who is next?*, und darauf kann doch nicht der Prolog noch einmal kommen. Dergleichen Doppelreden kommen in alten Interludien vor, so nach einer langen Rede des „Perorators" der eigentliche „Epilog"*); und es wäre möglich, dass der „Presenter" wie der „Ehrnhold" bei Hans Sachs, verschieden von dem eigentlichen Prolocutor oder Präcursor, öfter vorkäme. In alten *Miracle-Plays* scheint der Ausdruck „*to show in your presence*" stehend für die Prologe und Epiloge**). Doch möge man den §. 9. gegen eine Interpolation in derselben Scene erhobenen Verdacht berücksichtigen: es könnte hier eine von ganz derselben Art stattfinden, so dass der erste allgemeine Prolog, vielleicht um einer bestimmten satirischen Beziehung willen, eingelegt wäre. Sein *Exit* fehlt gänzlich, und es wäre doch sonderbar, wenn er bis zum Anbieten Bottom's „*to see the epilogue*" auf der Bühne geblieben wäre. In beiden Stellen wäre — etwa durch eingelegte Zettel? — eine Verwirrung in der Personenangabe entstanden. Vergl. auch §. 210. Die §. 9. nicht ausdrücklich angegebenen Verschiedenheiten hole ich hier nach:

Quartos.	Folios.	MC.
The. Come now	*The. Come now*	unverändert wie die Folio-Ausgaben.
* * *	* * *	
.... *Is there no play*	...... *Is there no play*	
To ease the anguish of a torturing hour?	*To ease the anguish of a torturing hour?*	

*) Coll. *H. of D.* P. II, p. 362.

**) *Marriott, English Miracle-Plays, Basel* 1838, p. 200, *Z.* 7. v. u. p. 218, 3. v. u p. 219, 8. v. o. In diesem Stück ist der Dichter selbst, wie bei den Parabasen der alten Komödie, der Vor- und Nachredner.

Quartos.	Folios.	MC.
Call Philostrate.	*Call Egeus.*	unverändert wie die Folioausgaben.
Philost. Here, ...	*Eg. Here . . . .*	
The. Say, what	*The. Say, what . . . .*	
Philost. There is a brief . . .	*Eg. There is a brief . . . .*	
The. (reads) „The battle . . .	*Lys. (reads) „The battle . . .*	
„By an Athenian	*„By an Athenian . . .*	
We'll none	*The. We'll none . . . . .*	
In glory	*In glory . . . .*	
„The riot	*Lys. (reads) „The riot . . . .*	
„Tearing	*„Tearing . . . .*	
That is an old	*The. That is an old . . .*	
When I from	*When I from . . .*	
„The thrice	*Lys. (reads) „The thrice . . .*	
„Of learning . . .	*„Of learning . . . .*	
That is some	*The. That is some . . .*	
Not sorting	*Not sorting . . . .*	
„A tedious	*Lys. (reads) „A tedious . . .*	
„And his	*„And his . . .*	
Merry and	*The. Merry and . . .*	
That is, hot	*That is hot . . .*	
How shall	*How shall . . .*	
Philost. A play there is...	*Eg. A play there is . . . .*	*Phil. A play this is . . . .*
* * *	* * *	
. . . . . . never shed.	*. . . . . . never shed.*	
The. What are	*The. What are . . .*	
Philost. Hard-handed	*Eg. Hard handed . . . .*	*Phil. Hard-handed...*
The. And we will hear it.	*The. And we will hear it.*	
Philost. No, my noble lord,	*Philost. No, my noble lord*	
* * *	* * *	
To do you service.	*To do you service.*	
The. I will hear . . .	*The. I will hear . . .*	
* * *	* * *	
. . . . . . ladies.	*. . . . . . ladies.*	
(Exit Philostratus.)	*(Exit Philostrate.)*	

Vulgata.	MC.
17. A. Y. L. 4, 2.	
Song.	*Song.*
What shall he have, that kill'd the deer?	*What shall* u. s. w.
His leather skin, and horns to wear?	*His leather* u. s. w.
Then sing him home: the rest shall bear this burden.	*Take thou* u. s. w. *(Then sing him home: the rest shall bear this burden.)*
Take thou no scorn, to wear the horn;	

Die frühere Vermuthung Herrn Collier's, dass die dritte Zeile eine prosaische Bühnenanweisung sei, bestätigt sich vollkommen. Die Hgg. (vor Herrn Collier) hatten nur die letztere Hälfte *the rest sh. b. th. burden* herausgenommen.

Vulgata.	MC.
18. A. W. 5, 3.	
King.	
Be this sweet Helen's knell, and now forget her.	
Send forth your amorous token for fair Maudlin:	
The main consents are had; and here we'll stay	
To see our widower's second marriage-day.	
Which better than the first, O, dear heaven, bless!	*Laf. Which* u. s. w.
Or ere they meet, in me, O nature, cesse!	*Or ere they* u. s. w.
Laf. Come on, my son, in whom my house's name	*Come on, my son,* u. s. w.
Must be digested, give a favour from you,	
To sparkle in the spirits of my daughter,	
That she may quickly come.	

Theobald bemerkte mit Recht, dass, wie sehr der König auch Bertram geneigt sei, er doch unmöglich den verzweiflungsvollen Wunsch aussprechen könne, er wolle lieber sterben, als Bertram zum zweiten Male unglücklich vermählt sehen, während ein solcher Wunsch für die Mutter Bertram's ganz angemessen sei. Er vertheilte also die Worte so:

Countess. Which better u. s. w.
Or ere they meet u. s. w.
Lafeu. Come on, u. s. w.

und ihm folgten alle Späteren. Die Mutter hat Bertram vorhin entschuldigt; Lafeu, der Vater der neuen Braut, ihn streng angeklagt: in seinen Mund passt der Stossseufzer, der die Möglichkeit eines unglücklichen Ausgangs involvirt, am besten. Freilich wünscht er selbst die Heirath und betreibt sie; aber nicht ohne Grund fühlt „der tapfre alte Herr" die Gewissenslast, nun es zur Ausführung kommen soll. Mit Recht bemerkt Herr Delius, dass man *cesse* schreiben solle, nicht *cease.*

Vulgata.	MC.
19. 1 H. IV. 1, 1.	
K. Henr. Here is a dear	*K. Henr. Here ....*
* * *	* * *
*A gallant prize? ha, cousin, is it not? In faith, it is**)	.... *is it not?*
West. A (oder *a*?) *conquest for a prince to boast of.*	*West. Faith, 'tis a conquest* u. s. w.

Ebenso regulirte schon Pope die Stelle. Nach Malone verräth sich der Abschreibefehler in Qu. 1. durch einen bedeutenden Zwischenraum zwischen *not?* und *In faith.* Johnson und Steevens warfen *In faith* ganz aus, und zogen *it is* zu Westmorelands Rede; die neueren Hgg. hatten (mit Malone) so:

West. In faith,
It is a conquest for a prince to boast of.

20. 2 H. IV. 2, 2.

Die Personenangaben sind so arrangirt, dass der Prinz Falstaff's Brief liest, und es ist damit die Bühnenanweisung: *he shows to Poins* verbunden (als ob er diesen einsehen liesse?). Nähere Angaben fehlen; im neuen Texte ist die gewöhnliche Anordnung, nach der Poins den Brief liest, beibehalten. Diese stammt übrigens von Sir Thomas Hanmer, und wurde von Johnson und den Neueren adoptirt. Die ältesten Editoren lassen den Brief halb vom Prinzen, halb von Poins lesen, welches vermuthlich auch die Originalausgaben thun. Es lässt sich sehr wohl eine Anordnung denken, bei der der Prinz der Lesende ist, wenn „*Why, this is a certificate*“ und „*My lord, I will steep this letter in sack, and make him eat it.*“ Poins zugetheilt werden.

Vulgata.	MC.
21. H. VIII. 1, 1.	
Nor. As I belong to worship, and affect	

*) Ob so nur die qu. 1. liest, oder auch die übrigen Quartos und die mit qu. 5. meistens übereinstimmende Fol. 1.? Nach Herrn Collier's Note hat noch Fol. 2. den Fehler.

Vulgata.	MC.
In honour honesty, the tract of every thing	
Would by a good discourser lose some life,	
Which action's self was tongue to.	*Which action's self was tongue to. All was royal:*
Buck. *All was royal:*	*To the disposing of it nought rebell'd;*
To the disposing of it nought rebell'd,	*Order gave each thing view.*
Order gave each thing view: the office did	*Buck.* *The office did*
Distinctly his full function. Who did guide,	*Distinctly* u. s. w.
I mean, who set the body and the limbs	
Of this great sport together, as you guess?	

Theobald, Warburton und nach ihnen alle Neueren theilten so ab:

Which action's self was tongue to. All was royal;
To the disposing of it nought rebell'd,
Order gave each thing view: the office did
Distinctly his full function.
Buck. *Who did guide,*
I mean, u. s. w.

Da Buckingham sich die Beschreibung der Festlichkeiten bei der berühmten Zusammenkunft von Heinrich VIII. und Franz I. machen lässt, können die Worte *All was royal* ff. ihm nicht gehören; doch kann er in Norfolk's Beschreibung bestätigend eingehen: „Offenbar, jedes Amt erfüllte seine Pflicht: wer (aber) leitete das Ganze?"

Vulgata.	MC.
22. Cor. 3, 1.	
Com. *Come, sir, along with us.*	*Com.* *Come,* u. s. w.
Men. *I would they were barbarians, as they are,*	*Cor.* *I would* u. s. w.
Though in Rome litter'd, not Romans, as they are not,	*Though in* u. s. w.
Though calv'd i'the porch o'the Capitol. —	*Though calv'd* u. s. w.
Be gone;	*Men.* *Be gone;*
Put not your worthy rage into your tongue:	*Put not* u. s. w.
Our time will own another.	*Our time* u. s. w.

Diese schöne Anordnung war schon ganz die Tyrwhitt's, angenommen von Steevens, Monck Mason u. A. m. Die neuesten Hgg. kehrten zur Vulgata zurück, obgleich die ju-

gendliche Bitterkeit der heftigen Rede gar nicht für Menenius passt.

Vulgata.	**MC.**
23. T. A. 5, 1.	
Aar. Touch not the boy: he is of royal blood.	
Luc. Too like the sire for ever being good. —	
First, hang the child, that he may see it sprawl;	
A sight to vex the father's soul withal.	*A sight to vex the father's soul withal.* —
Aar. Get me a ladder. Lucius save the child:	*Get me a ladder.*
	Aar. Lucius, save the child:
*And bear it from me to the empress**).	*And* u. s. w.

Aaron, der an den nächsten Baum aufgehängt werden soll, kann nicht selbst eine Leiter herbei wünschen. Theobald und die meisten Folgenden änderten daher schon ebenso. Steevens sagte: *Get me a ladder* sei vielleicht = *hang me,* und die Neuesten (Coll. Del.) folgten wieder der Vulgata. Dieser künstliche Rettungsversuch ist durchaus verkehrt; der MC. fügt hier die Bühnenanweisung: *A ladder brought* hinzu, und lässt nachher Aaron von *An if it please thee* an von der Leiter herunter sprechen, indem er dort „*Speaking on the ladder*" hinzufügt. Hernach sagt Lucius: „*Bring down the devil*". Dies ist also gewiss die alte Darstellungsweise gewesen; die Leiter muss grade an der Stelle gebracht sein: wie sonderbar also, wenn sie auf den Befehl des Delinquenten gebracht wäre, während dieser damit nur hätte sagen wollen: „Du magst mich hängen, rette nur das Kind!" Es ist ein Beispiel perverser Interpretation. — Es ist vielleicht mehr als Zufall, dass in den beiden sehr alten Stücken L. L. L. nnd Tit. Andr. sich die häufigsten Verderbnisse der Rubra finden.

---

*) Marlowe'sche Messung: man sollte *emperess* schreiben.

Vulgata.	MC.
24. R. J. 3, 5.	
Jul. Now, ...	*Jul. Now, ...*
* * *	* * *
I will not marry yet, and when I do, I swear,	*I will not marry yet, and when I do,*
It shall be Romeo, whom you know I hate,	*It shall* u. s. w.
Rather than Paris. These are news indeed!	*Rather than Paris.*
La. Cap. Here comes your father: tell him so yourself.	*La. Cap. These are news indeed!*
And see how he will take it at your hands.	*Here comes* u. s. w.

Wer sâhe nicht ein, dass die Mutter, die über die plötzliche Abweisung des vorgeschlagenen Bräutigams ganz bestürzt sein muss, irgend einen Ausruf, der dies Gefühl verräth, thun muss, und dass ihre Antwort: *Here comes* etc. ungemein ungeschickt ist? Der Rückbezug auf die von der Mutter verheissenen *joyful tidings* ist um so unwahrscheinlicher, als sowohl die Deutlichkeit, als die Leidenschaftlichkeit, die Wiederholung ganz derselben oder sehr ähnlicher Worte (etwa *Joyful news indeed!*) erfordern würde. Der Verf. änderte so schon vor Jahren.

Vulgata.	MC.
25. J. C. 3, 1.	
Dec. Where is Metellus Cimber? Let him go,	
And presently prefer his suit to Caesar.	
Bru. He is address'd: press near, and second him.	
Cin. Casca, you are the first that rears your hand.	
Caes. Are we all ready? what is now amiss,	*Casca. Are we all ready?*
That Caesar, and his senate, must redress?	*Caes. What is now amiss,*
Met. Most high, most mighty, and most puissant Caesar,	*That* u. s. w.
Metellus Cimber throws before thy seat	
An humble heart. —	

Diese veränderte Abtheilung ist ebenso vortrefflich, wie eben vorher die §. 178, Nr. 11. angegebene. Caesar,

nachdem er feierlich seinen curulischen Sessel eingenommen hat, braucht nicht erst mit trivialer Höflichkeit herumzufragen: *Are we all ready?* = „können die Verhandlungen nun beginnen?“ Dagegen macht die kurze, einfache Frage einen schauerlichen Eindruck in Casca's Munde. Ritson (auch der Verf. selbst) wollte schon früher sie Cinna zutheilen. Herr Singer deutet an, daher habe der MC. den Gedanken entnommen, sie an Casca zu geben — *sic.* Plutarch hat diese Züge nicht.

Vulgata.	**MC.**
26. A. Cl. 4, 4.	
Cleo. Nay I'll help too, Antony.	*Cleo. Nay, I'll help too.*
What's this for? Ah, let be, let be! thou art	*What's this for?*
the armourer of my heart: — False, false:	*Ant. Ah, let be, let be! thou art*
this, this. Sooth, la, I'll help: Thus it	*The armourer of my heart: — false,*
must be.	*false: this, this.*
	Cleo. Sooth, la! I'll help.
Ant. Well, well;	*Ant. Thus it must be. Well, well;*
We shall thrive now.	*We shall thrive now.*

Malone und die Neueren theilten ebenso ab, nur dass sie *Thus it must be* Cleopatra zutheilten; auch Hanmer hatte schon wie Malone getheilt, nur dass er von *What's* an bis *this, this.* die Worte an Antonius gab. Dies war diplomatischer wegen des eingeschobenen *Antony*, aber *What's this for* = Was soll's? ist ziemlich grob, dagegen als naive Frage Cleopatra's sehr hübsch = „Wohin gehört dies?“ Es handelt sich nämlich um die Rüstung des Helden, bei der Cleopatra mithelfen will. Es ist hübscher, dass Cleopatra zuletzt mit ihrer Hülfe selbst zurechtkommt, und dass sie mit den Worten *Thus it must be* dies andeutet und dann von Antonius gelobt wird. Der MC. macht es fast ebenso.

Vulgata.	**MC.**
27. Cymb. 3, 1.	
Cym. You must know,	
Till the injurious Romans did extort	
This tribute from us, we were free:	
Caesar's ambition,	

Vulgata.	MC.
(Which swell'd so much, that it did almost stretch	
The sides o'the world) against all colour, here	
Did put the yoke upon us; which to shake off,	
Becomes a warlike people, whom we reckon	
Ourselves to be, we do. Say then to Caesar,	*Our selves to be.*
Our ancestor was that Mulmutius, which	*Clo.* *We do.*
Ordain'd our laws;	*Cym.* *Say, then, to Caesar,*
	Our u. s. w.

Früher theilte man ab, z. B. in der Johnson-Steevens'schen Ausgabe von 1773:

Ourselves to be; — we do. — Say then to Caesar,

Später, wohl nach Malone:

Ourselves to be. We do say then to Caesar,

Die erstere Abtheilung war offenbar besser. Der König würde dann dem vermuthlich etwas spöttisch aussehenden Römischen Abgesandten es nochmals nachdrücklich versichern, dass die Britten sich als ein tapferes Volk fühlen. Doch ist die Aenderung des MC. für die ganze Scene so ungemein passend — Cloten unterbricht ja vorhin noch viel plumper die Rede der Königin —, dass wir ihr sogleich beistimmen. Es ist komisch, dass der feige Cloten zu dem Dictum seines Vaters über die Tapferkeit der Britten ein gravitätisches „Allerdings“ hinzusetzt.

Die wenigsten dieser Abänderungen der Worttheilung liessen sich mit dem Arrangement für eine Wiederholung des Stücks verbinden, höchstens 1. 3. 16. 20. — Die meisten stehen mit der innern Nothwendigkeit im schönsten Zusammenhange, und wenn einige nicht nothwendig, aber doch plausibel sind (9. 13. 26.), so legt dies nur ein Gewicht mehr

für die Urkundlichkeit dieser ganzen Recension in die Wagschale. — Ich bemerke noch zu dem §. 24, Anm. in Betreff der Hamletstelle 5, 1. Gesagten, dass der lauernde König, dessen schuldbewusster Argwohn nie an Hamlet's Wahnsinn geglaubt hat (4, 3. s. f.), absichtlich unwahr diese bedauerlich-erklärenden Worte: *This is mere madness* ff. an die Umstehenden richten könnte (wie vorher: *O! he is mad, Laertes,* und nachher fürsorglich: *I pray you, good Horatio, wait upon him* und *Good Gertrude, set some watch over your son*:), in welche dann die schwache, angstvolle Königin aufrichtig zum Guten redend einstimmt: sie hält Hamlet ja wirklich für toll. Dass er auch im Volke dafür gelte, daran muss dem König liegen; daher betont er dies hier so stark.

XI.

§. 181.

Endlich wird man es sehr natürlich finden, dass auch der kleinen Zusätze in Prosa einige da sind. Die Annahme derselben ist zwar im einzelnen Falle nicht äusserlich von dem Texte unterstützt, als etwa, wo durch ein dittographisches Element zu erkennen, warum solch Wörtchen leichter als sonst übersehen werden konnte: im Ganzen aber muss bei sehr verdorbenem Text diese Gattung nothwendig auch vorhanden sein. Diese Fälle sprechen also ebenso wenig gegen den MC., wie die §. 161. aufgeführten Vertauschungen kleiner Monosyllaba. Wenn es vorkam, dass einige ganze oder halbe jambische Zeilen ausfielen (§. 47 ff.), wenn eine Reihe von Versen durch Weglassung viel mehr als durch falschen Zusatz verunstaltet war (§. 186 ff.), so musste es auch in der Prosa eine Reihe ähnlicher Verderbnisse geben. Von kleinen Tilgungen des MC. in Prosa weiss ich nur wenige Beispiele: A. W. 1, 1., wo durch die Wegnahme von *was* die Construction gebessert ist; Oth. 3, 1., wo *me*, welches nicht nothwendig ist, gestrichen ist. (cf. §. 167, 6.)

§. 182.

In folgenden Stellen ist das durch den Druck Hervorgehobene vom MC. zugesetzt:

1.	Temp.	1, 1.	*have* a *care* (fliessender)
2.	T. G.	2, 1.	*so* (passt sehr gut)
3.	-	4, 4.	*this cur* (ebenfalls)
4.	M. W.	2, 2.	*see them* (ebenfalls)
5.	-	3, 2.	*of your company* (nicht nothwendig)
6.	-	4, 5.	*with by* (geht an, doch ist das ausgelassene *by* als Witz: „die Pferde laufen mit den Dieben weg" gut)
7.	M. f. M.	1, 2.	*is* (nach meiner Meinung unentbehrlich)
8.	-	ib.	*all bawdy-houses* (scheint mir ebenso nothwendig, da der Witz nicht darauf beruht, dass alle Häuser in Wien weggerissen werden sollen)
9.	-	3, 2.	*ingenerative* (Th.: *ungenerative*)
10.	-	ib.	*the due of* (passt sehr gut)
11.	M. Ad.	1, 1.	*he that first hits me**)
12.	-	1, 3.	*it* (gut?)
13.	-	2, 1.	*a-pace* (sehr hübsch)
14.	-	2, 3.	*fuel* (gut, so Schlegel)
15.	-	ib.	*an alms-deed* (nicht nôthig)
16.	[L. L. L.	1, 1.	*thee*]
17.	-	3, 1.	*marry* (vortrefflich für das Wortspiel)
18.	-	ib.	*free* (nothwendig, wie es scheint)
18a.	A. Y. L.	1, 1.	*he* (Malone: vortrefflich)
19.	-	ib.	*old ... new* (deutlichere Exposition für die Zuhörer, aber nicht nothwendig)
20.	-	4, 1.	*you* (sehr scharf und gut)
21.	[T. S.	4, 4.	*while*]
22.	A. W.	1, 1.	*do ... with* (nothwendig)
23.	-	3, 6.	*off* (an sich nicht nothwendig, aber wörtlich mit der nachher folgenden Wiederholung desselben Satzes übereinstimmend)

---

*) Gut, und nicht bezüglich auf folgende Treffschüsse, sondern auf vorangegangene Fehlschüsse. Wer von allen Schützen zuerst die Flasche trifft, hat den Preis: die Flasche zerspringt, der Kater entspringt, und damit ist die Sache aus. An den Erzvater Adam vermag ich nicht zu denken, aber des MC. *first* wird darum nicht schlechter. — Marlowe lässt II, p. 40. Faust zu Lucifer sagen, als dieser ihn mit einem Aufzug der sieben Todsünden zu divertiren verspricht: *That sight will be as pleasing unto me, as Paradise was to Adam, the first day of his creation.* Soll das heissen, dass Adam an einem zweiten Tage noch einmal erschaffen wurde, oder ist der erste Tag all den Tagen entgegengesetzt, wo er schon erschaffen war? Dieses pleonastische *first* war uralt: Rob. Glouc. ed. Hearne p. 9. *þo Adam was first ymad*; p. 20. *From þat þo world was first mad*; p. 28. *he rerde first Canterburi.*

24.	T. N.	1, 3.	*her* (gut)
25.	-	1, 5.	*to be* (sehr erwünscht für die Construction)
26.	-	ib.	*that* (nicht nothwendig; die Auslassung des Relativs wäre hier zulässig)
27.	[1 H. IV.	2, 4.	*not* (qu.)]
28.	[-	ib.	*own* (qu.)]
29.	-	3, 3.	*not* (gut, aber bisher nie vermisst)
30.	[2 H. IV.	1, 2.	*days*]
31.	[-	ib.	*about three of the afternoon*]
32.	-	2, 2.	*red petticoat* (neuer Zug)
33.	-	ib.	*but* (nicht nothwendig)
34.	[-	2, 4.	*Hang yourself, you muddy conger*]
35.	[-	5, 1.	*without* (qu.)]
36.	H. V.	5, 2.	*not* (nothwendig; Edd. *never*)
37.	Tr. Cr.	1, 2.	*his* (nach Engl. Art, das Possessiv zu brauchen, sehr gut)
38.	-	ib.	*see* (qu.)]
39.	Tim.	4, 3.	*his falling from him* (nicht nothwendig)
40.	[K. L.	3, 4.	*cold* (qu.)]
41.	[-	ib.	*do justice*]
42.	Oth.	3, 1.	*general's wife* (so schon die neueren Hgg.)

§. 183.

Beim Durchsehen dieses Verzeichnisses fällt es auf, dass gerade die längsten Einschiebsel (31. 34.) durch die älteren Drucke unterstützt werden. Sollte uns dies nicht auffordern, auch von manchen der übrigen, die nicht nothwendig sind, aber sehr wohl richtig sein können, ein gutes Vorurtheil zu fassen? Denn im Ganzen ist es nicht die Sache eines Kritikers vom ersten Range, wie dieser gewesen sein müsste, müssige Zusätze zu machen, noch viel weniger neue Züge einzuschieben, wie bei Nr. 32. 40. und in der merkwürdigen Stelle:

			Vulgata.	MC.
43.	T. S.	Ind. 2.	*sheere ale*	*Warwickshire ale*;

durch welchen Zusatz der MC. auf seltsame Weise Malone's Vermuthung, dass *sheere ale* (ein ganz unerhörter Terminus) ein Fehler sein müsse, bestätigt: er wollte ein in Warwick gebräuchliches Wort für *reaping*, nämlich *shearing*, daraus machen. Da nun in Fol. 1. mit *sheere* eine Zeile anfängt,

so liegt es nahe, zu glauben, dass zwischen den Zeilen, vielleicht beim Zurechtrücken, etwas ausgefallen sei. Die Lösung ist schlagend, und ein ganz neuer, des Dichters heimathliches Bier erwähnender Zug gewonnen, der einem Jugendstücke doppelt angemessen ist. Wie hier ein typographischer Grund unterstützt, so ein haplographischer in folgenden fünf Stellen:

			Vulgata.	MC.
44.	M. W.	2, 1.	*Give me thy hand (celestial), so.*	*Give me thy hands, celestial and terrestrial, so.*

wo Malone's Scharfsinn schon fast ganz ebenso änderte, ebenfalls den neuen schlagend richtigen Zug einsetzend;

			Vulgata.	MC.
45.	A. W.	1, 5.	*not herbs*	*not pot-herbs* (neuer Zug)
46.	W. T.	1, 1.	*royally*	*so royally* (gut)
47.	1 H. IV.	2, 4.	*him keep with, the rest banish.*	*him keep with thee* (n. r.), *the rest banish* (nicht nothwendig)
48.	Oth.	3, 1.	*to notify unto her* . . .	*so to notify unto her*

Der MC. giebt hier also richtige Dittographien.

§. 184.

Demnach werden wir mit äusserster Vorsicht über die Stellen zu urtheilen haben, welche uns eine veränderte Auffassung des Sinnes heissen, durch die Zusätze:

			Vulgata.	MC.
49.	M. Ad.	1, 3.	*till*	
50.	-	2, 3.	*not*	
51.	T. S.	3, 2.	*old news**)	
52.	Cor.	2, 3.	*not*	

und ich glaube die berühmte Stelle:

R. J.	2, 2.	*though not*	*although* (n. r.)

*) Die Einschaltung des Begriffes ist nothwendig. Schon Rowe machte sie, aber an einer andern Stelle. Warum aber kann *old* in der Bedeutung *famous* (so will Biondello es verstanden wissen) nicht an der zweiten Stelle stehn, wo *such* („so famöse Nachrichten") schon darauf hinführt, und durch den Zusatz *as you never heard of* der Provinzialismus noch komischer wird? Vgl. die instructiven Notizen bei Halliwell s. v. *old*.

ebendahin rechnen zu müssen. Denn wenn *al* einmal ausgefallen war, so war es möglich, dass, da es mit Negation auch einen guten Sinn gab, man nur des Verses wegen *though* in *though not* umänderte. Julia kann sehr wohl, in der feinen und melodischen Weise, wie Schlegel es übersetzt hat, den Wunsch, welchen sie vorhin geäussert hat und auf den sie dann wieder zurückkommt, Romeo möge seinen Namen abschwören, hier wieder aufnehmen, so: „Du würdest Nichts verlieren durch Ablegung des Namens. Name ist Schall und Rauch". Dazu würde das folgende „O sei andern Namens" gut passen; sie würde dann eigentlich immer diesen einen Gedanken fortspinnen, den ihre zweite Idee, dass sie ihren Namen ablegen will, nur flüchtig unterbricht. — Oder Julia verfolgt den zweiten Gedanken: „Dein „Name ist nur mein Feind, nicht Du. Du bleibst (mir) „du, und bist du gleich ein Montague. Mir ist Dein Name Schall und Rauch"; — und sie würde erst mit: „O sei andern Namens" ihren ersten Wunsch wieder aufnehmen. — Das Letztere ist für den Indikativ *art* natürlicher. — Doch klingt die Negation schöner. — Hier wären zwei Auffassungen von dem Dichter selbst möglich, und damit würde dann auch die starke Verschiedenheit der gleich darauf folgenden Zeile zusammenhangen. Ich freilich glaube nicht daran, und halte *nor any other part Belonging to a man* für eine Schauspielererweiterung. Dann könnte auch jene negative Auffassung davon herrühren. Als ob die Individualität des Acteurs, der die Julia gab*), nicht auch habe einwirken können! Wie Manches erscheint einem Schauspieler feiner und erhabener, worin der Dichter mit Schmerzen eine Verderbniss wahrnimmt!

*) Was §. 20, S. 31. von der Ausführung einer Actrice gesagt ist, war eine Versetzung in Gedanken in eine moderne Aufführung. Von Schauspielerinnen findet sich erst über ein Dutzend Jahre nach Shakspeare's Tode eine Spur.

XII.

§. 185.

Alle bisher erörterten Aenderungen und Zusätze bezogen sich auf den Inhalt, aber diese Kritik erstreckt sich auch zu nicht geringem Theile auf die **dichterische Form**, auf **Versmass** und **Reim**.

Die Mittel, durch welche das **Versmass** gebessert wird, sind Zusetzen, Wegstreichen und Abändern.

Wir haben im Folgenden die schon unter I. berührten metrischen Aenderungen nicht wiederholt: cf. §. 194, Anm.

A.

§. 186.

Die **metrischen Aenderungen** bestehen meistens in dem **Zusetzen** kleiner Wörter, deren Ausfall die jambische Zeile unrhythmisch machte. In folgenden Versen ist das **durch den Druck Hervorgehobene** vom MC. zugesetzt:

1.	T. G.	4, 4.	*Madam,* so *please you* to *peruse this letter.*
2.	-	5, 4.	*My shame and* ***desperate*** *guilt at* ***once*** *confound me.*
3.	-	ib.	*What think you of this* ***stripling*** *page, my lord?*
4.	M. f. M.	1, 4.	*More mock'd than fear'd; so our* ***most*** *just decrees,*
5.	-	2, 2.	*Subdues me quite.* ***Even*** (Vulg. *Ever*) ***from*** ***youth*** *till now*

6.	M. f. M.	4, 3.	*Mark what I say to you, which you shall find*
7.	C. E.	1, 1.	*Jailor, now take him to thy custody.*
8.	-	4, 4.	*God and the rope-maker now bear me witness,*
9.	M. Ad.	5, 1.	*And bid him speak to me of patience* (Rits)
10.	-	5, 4.	*Have been deceived, for they swore you did.*
11.	-	ib.	*They swore that you were almost sick for me.*
12.	-	ib.	*They swore that you were well-nigh dead for me.*
13.	M. N. D.	2, 1.	*Are not you he?*
			Puck. Fairy, thou speak'st aright
14.	M. V.	5, 1.	*That he did give* to *me, whose poesy was.*
15.	A. Y. L.	2, 7.	*But to seem senseless of the bob; if not*
16.	T. S.	Ind. 1.	*That offer humble service to your lordship.*
17.	-	1, 1.	*I pray you, Sir, is it your gracious will*
18.	-	3, 2.	*Were it much better, I should run in thus.*
19.	-	4, 4.	*The match is made, and all is happily done*
20.	-	4, 5.	*But soft! What company is coming here?*
21.	-	5, 2.	*Let's each one send unto his several wife*
22.	A. W.	1, 1.	*Carries no favour in't but only Bertram's.*
23.	-	2, 1.	*Youth, beauty, wisdom, courage, honour, all*
24.	K. J.	1, 1.	*Could not get me; sir Robert could not do it*
25.	-	3, 3.	*Of hoarding abbots; their imprison'd angels* (Edd.)
26.	-	3, 4.	*Thou art not holy to belie me so* (fol. 4.)
†27.	R. II.	1, 1.	*Full many years of happy days befall*
28.	-	1, 2.	*Why then, I will. Farewell, farewell, old Gaunt.*
29.	-	1, 3.	*K. Rich. Where lies he now?*
			Bushy. At Ely-house, my liege.
30.	-	2, 2.	*Is my near kinsman, whom the king hath wrong'd,*
31.	-	3, 2.	*Yea, my good lord. How brooks your grace the air,*
32.	-	5, 1.	*Transform'd and weaken'd. Hath this Bolingbroke*
33.	-	5, 2.	*Yea, look'st thou pale? let me then see the writing.*
34.	-	5, 3. extr.	*But I will have them,* so *I once know where.*
			Uncle, farewell, — and cousin mine, adieu.
35.	1 H. IV.	1, 1.	*Of Murray, Angus, and the bold Menteith*
36.	-	1, 3.	*Have holp to make so portly.*
			North. My good lord —
37.	-	2, 3.	*Come, to the park, Kate; will thou see me ride?*
38.	-	3, 1.	*And them he runs all straight and evenly.*
39	-	ib.	*I'll haste the writer, and withal I'll break*
			With your young wives of your departure hence
40.	-	ib.	*Nay, if thou melt, then will she ev'n run mad.*
41.	-	4, 1.	*We now may boldly spend upon the hope*
42.	-	4, 3.	*You speak it out of fear, and* a *cold heart.*
43.	-	5, 1.	*You have not sought it? say, how comes it then?*
44.	H. V.	Chor. 2.	*Th' abuse of distance, and so force a play.*

45.	H. V.	2, 2.	*O! let us yet be merciful, my lord.*
46.	1 H. VI.	1, 1.	*Than Julius Caesar, or bright Cassiope*
47.	-	1, 2.	*And, while I live, I'll ne'er fly from no man*
48.	-	1, 3.	*Open the gates! 'Tis Gloster that now calls.*
49.	-	ib.	*Who will'd you* so*? or whose will stands but mine?*
50.	-	1, 4.	*For I can stay no longer on my post.*
51.	-	2, 3.	*That will I show you, lady, presently.*
52.	-	4, 7.	*But tell me briefly, whom thou seek*e*st now.*
53.	-	ib. extr.	*But from their very ashes shall be rear'd*
54.	-	5, 3.	*And here I will expect thy coming down.*
55.	2 H. VI.	2, 1.	*And with such holiness you well can do it*
56.	-	4, 9.	*Of Gallowglasses, and stout Irish kernes,*
57.	3 H. VI.	1, 1.	*My lord of Warwick, hear* me *but one word* (fol. 3. M. M.)
58.	-	3, 3.	*And Oxford, with five thousand warlike men.*
59.	-	4, 7.	*A stout wise captain* he, *and soon persuaded.*
60.	R. III.	1, 1.	*Anthony Woodeville, her same brother there*
61.	-	1, 4.	*Were you in my distress, so pity me.*
62.	-	2, 4.	*Here comes a messenger: what news with you?*
63.	-	3, 1.	*My lord, will't please you*r *grace to pass along?*
64.	-	4, 2.	*How now, Lord Stanley, what's the news with you?*
65.	-	4, 5.	*What men of name and mark resort to him?*
66.	-	5, 3.	*Let fall thy pointless lance. Despair and die.*
67.	H. VIII.	1, 2.	*He* is a *daring traitor to the height*
68.	-	1, 4.	*I told your grace, how they would talk anon*
69.	-	4, 2.	*And of an earthy coldness! Mark her eyes!*
70.	T. A.	1, 1.	*Open the brazen gates, and let me in.*
71.	-	2, 5.	*Which that sweet tongue hath made in minstrelsy,*
72.	-	4, 4.	*My lords, you know, the mightful gods no less,*
73.	-	5, 2.	*Old Titus, I am come to talk with thee.*
74.	R. J.	1, 1.	*Why, such, Benvolio, is love's transgression.*
75.	-	3, 1.	*Retorts it home. Romeo, he cries aloud.*
76.	Tim.	3, 5.	*Where there no foes that were itself enough.*
77.	Macb.	2, 1.	*The curtain'd sleep*er*: witchcraft celebrates* (St.)
78.	-	3, 2.	*But let the eternal frame of things disjoint*
79.	Haml.	1, 3.	*Look to't, I charge you; so now, come your ways.*
80.	-	1, 5.	*O, most pernicious and perfidious woman!*
81.	-	2, 2.	*And passion ate the gods.*
82.	-	5, 1.	*I'll do't; I'll do't. Dost thou come here to whine?*
83.	K. L.	2, 1.	*He whom my father nam'd? your heir, your Edgar?*
84.	-	ib.	*Corn. Is he pursued?*
			Glo. *Ay, my good lord, he is.*
85.	-	2, 2.	*And knowing nought, like dogs, but following.*
86.	A. Cl.	2, 2.	*If Cleopatra heard you, your* re*proof* (W.)
87.	-	3, 11.	*And put yourself under his shroud, who is*

88.	A. Cl.	5, 1.	*Being so frustrate tell him, that he mocks*
89.	Cymb.	2, 4.	*Since the true life on't 't was.*
			Post. *This is most true.*
90.	-	3, 1.	*Pis. I'll wake* (Vulg. *crack*) *mine eye-balls first.*
			Imo. *And wherefore, then,*
91.	-	ib.	*With that harsh, noble, simple, empty nothing,*

Hierzu kommen ein paar Zusätze in lyrischen Partien:

92.	L. L. L.	4, 3.	*Thou for whom great Jove would swear*
93.	A. Y. L.	3, 2.	*Why should this a desert be?* (P.)

sowie einige Male in Knittelversen:

94.	C. E.	3, 1.	*Your own hand writing would tell you for certain what I think*
95	L. L. L.	4, 1.	*And his page o't 'other side, that handful of small wit*
96.	-	4, 2.	*Which we, having taste and feeling, are for those parts that do fructify in us more than he;*

§. 187.

Ich lasse einige Bemerkungen über diese Stellen folgen. Wo es auf der Hand liegt, dass der Zusatz nothwendig oder sehr passend ist, erwähne ich Nichts.

1. Der Dialog ist nicht in regelmässigen Jamben: diese Zeile könnte dazu gehören.

2. Der Vers ist besser regelmässig; dann aber muss es auch der vorhergehende schlechte Alexandriner: *The private* etc. sein, und man sieht nicht ein, warum der Hg. da dem MC. nicht gefolgt ist.

5. Könnte etwas matt erscheinen, allein das Couplet verlangt Regelmässigkeit. cf. zu Nr. 8.

7. Da der Schliesser in Prosa antwortet, so könnte dies auch so gemeint sein.

8. Die Einschiebung des *now*, so unbedeutend sie an sich ist, bringt in einem Jugendstücke des Dichters eine Messung der Silbe *er*, wie sie, auf eine nicht uninteressante Weise mit dem *Ahd.-âri* (Grimm, Gr. II, p. 126.) und *Mhd.-ære* (ib. p. 128 f.), so wie mit dem noch (in Braunschweig) dialektischen Gärtnêr, Tischlêr u. s. w. übereinstimmend,

auch sonst zu finden ist, und zwar nicht nur sich auf die starken Gothischen Masculina auf *ari*, sondern auch auf die Masculina, Feminina und Neutra auf *ar* erstreckend; in der Orthographie der Fol. 1:

R. III.	1, 1.	He ſhould for that commit your ***Godfathèrs***
L. L. L.	1, 1.	Theſe earthly ***Godfathèrs*** of heavens lights
-	ib.	And every ***Godfathèr*** can give a name
Temp.	1, 2.	To thinke but Noblie of my ***Grand-mothèr***
Cymb.	1, 2.	After the ſlander of moſt ***Step-Mothèrs***
-	1, 1.	Breedes him, and makes him of his ***Bed-chambèr***
Temp.	1, 2.	Haue I, thy ***Schoolemaſtèr***, made thee more profit
-	3, 2.	Were it not that my fellow ***Schoolemaſtèr***
-	4, 1.	For aye thy ***foot-lickèr***. Giue me thy hand
M. V.	1, 1.	And laugh like Parrats at a ***bag-pipèr***
M. N. D.	3, 2.	O me, you iugler (***iùggĕlèr***), you canker bloſſome,
[Temp.	2, 1.	What if [he] had ſaid widdowèr ***Aeneas*** too?]

Die Analogie der alten oxytonischen Endung in Romanischen und andern Fremdwörtern könnte auf diese Trisyllaba eingewirkt haben; wir finden sehr oft noch *ministèr, marrinèr, Jupitèr, comfortèr, Augurèr*, wie *waggonèr, waverèr, murtherèr* und ähnliche Wörter am Ende des Shakspeare'schen Blankverses. — Die Ultima in zweisilbigen Wörtern deutscher Abkunft oder die Penultima so zu messen, z. B. in

Temp.	1, 1.	Farewell, ***brother***: we ſplit, we ſplit, we ſplit.
T. S.	1, 1.	That wench in ſtarke mad or ***wonder***full froward (im Reim auf toward)

wäre sehr bedenklich; beide Verse sind absichtlich unrhythmisch. Dagegen kommen Fremdwörter so betont vor, z. B. *ſuffèr*, wie andere, die jetzt Paroxytona sind: *ſemblánce, Reliques, contráct* (nicht immer), *Marchánt, extérne.*

Wollte man dagegen in obigem Verse *maker* als Trochäus betonen, so ist dagegen einzuwenden, dass diese Licenz, den Trochäus an der dritten Stelle zu brauchen, bei Sh. keine unbedingte ist, sondern nur unmittelbar nach der Pause stattfindet. Viele Beispiele lehren dies, und vertheidigen zugleich die Aenderungen des MC. Nr. 5. und 13.:

	R. J.	1, 4.	Skaring the Ladies like a ***Crow-keepér.***
	-	ib.	the Couer of the wings of ***Graſhoppérs,***
	-	ib.	time out a mind, the Faries ***Coach-makérs:***
(?)	-	3, 1.	Tybalt, you ***Rat-catchér,*** will you [a] walke?
	-	3, 5.	To be to thee this night a ***Torch-bearér,***
	L. L. L.	1, 1.	With faining voice, vérſes of faining loue
	J. C.	3, 2.	And being men, heáring the will of Cæſar,
	Temp.	1, 2.	Out three yeeres old. — Cértainely Sir, I am.
	A. W.	5, 3.	I thinke ſhe has; cértaine, it is I lyk'd her
	2 H. VI.	1, 1.	Vnkle, how now? — Párdon me gracious Lord,
	J. C.	3, 1.	Mark Antony. — Párdon me Caius Caſſius:
	R. III.	1, 1.	We are not ſafe, ***Clárence*** we are not ſafe.
	Temp.	4, 1.	And thy Sea-marge ***ſlírrile,*** and rockey-hard (NB. Apposition)
	R. J.	3, 2.	Some words there was wórſer then ***Tybalts*** death

Auch an der vierten Stelle gern unmittelbar nach der Pause:

R. III.	1, 1.	My Lady Grey his Wife, ***Clarence,*** 'tis ſhee.
J. C.	3, 1.	If I could pray to mooue, Práyers would mooue me.
-	3, 1.	Cæſar was Mighty, Bold, Róyall and Louing:
H. V.	1, 1.	The courſes of his youth (Subjekt) prómis'd it not.
Oth.	1, 1.	Whip me ſuch honeſt knaues. 'Others there are
Temp.	5, 1.	Be meaſur'd, or confin'd. — Whéther this be,
-	3, 3.	May now prouoke them to. — Fóllow, I pray you

Demnach braucht in der ersten Stelle nicht die Chaucer'sche Oxytonirung von *prayer* angenommen zu werden. Dagegen kommt die alte Betonung des *ing*, die bei Rob. v. Glouc. z. B. p. 467. 471. 493 (***striuing*** im Reim auf ***king, thing***). 535 (***urning: king***). und bei Chaucer so ungemein häufig ist (C. T. 903. 904. 907. 908. im Reim ganz sicher), auch bei Shakspeare vor:

T. G.	4, 3.	When will you goe? — This euening ***comming.***
R. J.	3, 3.	Blubbring and weeping, weeping and ***blubbring,***
-	5, 3.	At the prefixed houre (qu. 3. hower) of her ***waking.***

wie bei Marlowe: Come, come aboard; 'tis but an hour's ***sailing*** *).

Und wenn er sich eine so alterthümliche Betonung auch nur in seiner Jugend erlauben mochte, so zeigt er doch

*) Nicht ***howĕr, hourĕs***

durchweg die Neigung, diejenigen Wörter als Trochäen zu brauchen, die eine solche schwere Endung haben, wie *plucking, making, nothing,* abgesehen von solchen Wörtern wie *prison, honour,* welche den spitzen celtischen Ton zwar schon verloren, aber doch noch einen Tiefton behalten hatten. Bei Rob. v. Glouc. finden sich nicht nur alle Französischen Wörter oxytonirt, sondern, ausser der Endung *ing* und *inge,* auch *nésse* und *wård* im betonten Reim. Die Silbe *er* ist in Namen wie *Mortimér, Rogér, Watér, Spencér* (p. 553.) betont zu finden, auch in *poér* (*pouvoir, power*) (p. 491. 511.).

Chaucer betont oft *ſquiér.* So scheint auch Marlowe neben der gewöhnlichen Betonung *tówer* (II, p. 212. 240.) auch *towér* zu betonen:

'Tis true the biſhop is in the *Towér*
Who's there? Conuey this prieſt to the *Towér* (II, p. 173.)

13. Johnson wollte *I am* zusetzen. Die Regelmässigkeit ist hier sehr passend. cf. zu Nr. 8.

14. *Poësy* als Amphibrachys zu messen, wäre unmöglich: der MC. schreibt sorgfältig *posy,* obwohl es nicht nöthig ist.

15. Nicht nur der zu kurze Vers., sondern die Construction *doth very foolishly* (wer muss dies nicht verbinden?), welche einen Infinitiv mit *to* erwarten lässt, so wie der ganze Zug der Gedankenverbindung vorher und nachher, hätten Warnung genug sein können, die Vulgata nicht zu vertheidigen. Wie ist es möglich, dass Jaques sagen sollte: „die von einem Witz Getroffenen sollen desshalb selbst über den Witz lachen, weil sie dummer Weise gefühllos scheinen, wie sehr der Witz ihnen auch weh thun mag." Dies kann ich nicht verstehen. Aber ganz einfach ist der Gedankengang, wenn man mit Theobald *not to* oder mit dem MC. *but to* lies't, und das *if they will patiently receive my medicine* wiederholt dann denselben Gedanken in andrer Form. Jaques verlangt, dass Jeder mit Gleichmuth die über ihn gemachten Witze ertragen sollte, wenn nicht aus seiner feisten Weis-

heit das Skelet der Thorheit heraus anatomirt werden soll: diese „Thorheit“ ist die leidenschaftliche Gereiztheit. Darum hat das beste Spiel, wer sich gradezu für einen Narren giebt: er hat einen Freibrief, Grobheiten zu sagen, während der Weise sie einstecken muss, um nicht auch für einen Narren zu gelten.

23. Das Couplet erheischt Ergänzung: „die Ehre“ bildet die schönste Steigerung beim Aufzählen dessen, was das höchste Glück und den Jugendglanz des Lebens ausmacht, und Niemand möchte Warburton's *virtue* dafür zurückwünschen.

24. Obwohl *he* und die dann folgende rhetorische Frage ebenso gut ist, so können wir doch es nicht annehmen, da dies nur Pope's Conjectur ist. Geändert muss werden. Vermuthlich verleitete die Aufeinanderfolge zweier gleich langer und gleich schliessender Wörtchen den Setzer dazu, das erstere zu überschlagen. Aehnlich ist Nr. 26.

27. Auch hier ist eine Art falscher Haplographie Grund des Druck- oder Abschreibefehlers, da das Rubrum *Bull.* (Bolingbroke) vorherging. Aehnlich hätte bei Nr. 13. der Setzer *Fairy* für ein verschriebenes Rubrum haben halten können. Jene Bemerkung verdanken wir Herrn Frese.

28. Eine falsche Haplographie.

32. Das bittere *this* passt sehr schön. *Weakenèd* zu lesen, wäre Marlowe's Prosodik angemessener, als der Shakspeare's. Vgl. z. B. *Jew of Malta* I, p. 236.: *pitied* als Creticus. cf. zu §. 192, Nr. 13.

34. Es war wohl keine moderne Hand, die hier *so* statt *if* ergänzte.

36. Besonders natürlich, da Northumberland nachher seine hier unterbrochene Rede mit *Yea, my good lord* wieder aufnimmt.

39. *Your* könnte eine falsche Haplographie für *you young* sein.

41. Da ein Halbvers folgt, könnte man auch *of what*

zu dieser Zeile ziehen. Das *now* passt hier vortrefflich, obgleich es nicht gut klingt, dass die beiden auf einander folgenden Verse das *now* in der ersten betonten Silbe haben, so dass das erstere Verdacht erregen würde, aus Versehen an die Stelle eines andern Wortes hinaufgerückt zu sein. Denn sonst bliebe nur möglich, eine absichtliche Wiederholung anzunehmen, die dann erfordern würde, dass man nach *should* stärker interpungirte und mit *Where* den Vordersatz begönne. Man könnte *Where'er* lesen.

44. Ich finde nicht den geringsten Grund, diese oder die vorhergehende Zeile als Einschiebsel zu betrachten. Die Parabasen dieses Stückes dienen dazu, den Zuschauern gegenüber einige Defekte der Bühne zu ergänzen, und besonders in Bezug auf Ort und Zeit Aufklärungen zu geben. Daher fallen sie, wie herrlich und schwungvoll sie auch beginnen mögen (1. 2.), nachher, der Deutlichkeit wegen, etwas in die Prosa, wie die Plautinischen und, obwohl aus einem andern Grunde, auch die des Aristophanes. Mit dem *force a play* ist eine Aufforderung an die *imaginary forces* (Chor. 1.) der *gentles* gemeint, wie es dort heisst:

Piece out our imperfections with your thoughts

und im Chor. 3.:

And eke out our performance with your mind

work, work your thoughts etc. Dass Sh. mit solcher Aufforderung seine Erzählung unterbricht, thut er mit ebenso richtigem Tacte wie Plautus, Captiv. Prol. 10 ff.:

iam hoc tenetis? optumumst.
Negat hercle [uero] ille ultumus cett.

Das gemeinsam Unpoetische in allen Parabasen ist die Beziehung auf die Schauspieler und das Schauspiel als solches. — Der unbestimmte Artikel vor *play* bleibt mir noch anstössig, aber Pope's *while we force* oder Warburton's *while we farce* müssen nun wohl der Verbesserung durch den MC. weichen.

46. Der Bote, welcher mit dem feierlichen Grusse:

My honourable lords, health to you all.

in die Trauerversammlung tritt, würde vermuthlich dem Herzog von Bedford Zeit gelassen haben, seine pathetische Rede zu vollenden. Die Annahme einer Aposiopese nach *bright* würde gerechtfertigt sein, wenn ein räuberischer Ueberfall erfolgte; nun ist sie im Widerspruch mit der Situation, so wie mit dem getragenen Tone des Ganzen. Johnson fühlte dies richtig und vermuthete, dass der fremde Name eines Sternbildes, den der Setzer nicht habe lesen können, ausgefallen sei: derselbe Grund, weshalb Handschriften oft Lücken haben. Es bedarf kaum der Erinnerung, wie passend solche Gelehrsamkeit für ein Jugendstück des Dichters sei: man lese nur den von klassischen Reminiscenzen erfüllten Marlowe. — Solche Coincidenzen mit den besten Kennern der Englischen Sprache und des Dichters zeigen zur Genüge, dass der MC. einen sehr richtigen Tact gehabt habe, wenn sein eigenes Urtheil ihn bestimmte. Die Fol. 1. (Reprint) hat *or bright* — — — —, wie um die vier fehlenden Silben anzudeuten.

47. Wäre hier, wie es doch den Anschein hat, ein Couplet mit weiblichem Reim beabsichtigt, so hätte der Hg. *never* und *Goddes* schreiben müssen; dies ist freilich sehr alterthümlich, gäbe aber beiden Versen einen schönen Klang.

48. Das *now* könnte Bedenken erregen, sowohl als schwächend (doch ist dies ein Jugendstück), als weil die beiden folgenden Verse unrhythmisch sind. Wollte man diese regelmässig machen, so müsste man im zweiten *Gloucester* als Trisyllabum messen, und dann könnte dies auch in dem obigen Verse geschehen.

49. *So* ist zwar sehr passend, doch könnte man vielleicht *willèd* lesen.

53. Das Couplet fordert die Ergänzung.

59. Der Vers liesse sich (da doch wohl *captain* dreisilbig zu messen zu alterthümlich wäre (wie Marl. Edw. II. p. 173.

Cl. *chaplain* dreisilbig misst) durch Umstellung der Endworte leicht reguliren. Dass der MC. dies nicht that, könnte dafür sprechen, dass Sh. es nicht that. Das alte Stück hat Prosa, aber dieselbe Stellung: *soon persuaded.*

60. *Woodëville* als Trisyllabum zu messen, ist lahm im Englischen wie im Deutschen. Reprint der Fol. 1. *Woodeulle.*

66. Die Verschiedenheit der Flüche bei gleichem Metrum ist sehr passend. Die Veränderung des in der Wiederholung matten *edgeless sword* in *powerless arm* in derselben Scene würde wenigstens, wenn sie nicht auf einem blossen Verschreiben oder Verdrucken beruht (falscher Dittographie), einen guten Geschmack zeigen.

69. Klingt besser als Steevens Ergänzung: *Mark you.*

72. Das *no less* ist nothwendig für diese Construction; schon Rowe ergänzte in der Mitte *as do.*

74. Die Nennung des Namens musste auch den Zuschauern willkommen sein.

75. *Romeo* dreisilbig zu messen, ist wegen des folgenden *he* misstönend. Der gleiche Wortanfang *hom* und *Rom* konnte zu falscher Haplographie führen. cf. zu 8.

76. Schon Hanmer wollte *alone* lesen, am Ende.

77. Obwohl der Schlaf poetisch für den Schläfer stehen kann und *witchcraft* und *murder* so dastehen, so wäre es doch möglich, dass der Dichter sich diese Personification des Schlafes bis zur folgenden Scene (*Macbeth doth murder sleep — the innocent sleep*) verspart hätte. Eine Kunstpause passt hier nicht. Schon Steevens wollte *sleeper* lesen. Die berühmte Stelle der nächsten Scene konnte im Schauspielermunde zu dieser Corruptel führen.

78. Obwohl ein Halbvers folgt, so wird man doch gern den ersten lahmen, der weder ganz noch halb ist, wohlklingend und kräftig ergänzt sehen.

80. Ein schöner Zusatz, der leicht bei Abschrift oder Abdruck ausgelassen werden konnte (f. Hapl.) Den katalektischen Dimeter braucht Sh. zwar öfter, jedoch vorzugsweise

am Schluss der Scenen und Acte. Vergl. Temp. 1, 2. 3, 1. 4, 1. Haml. 1, 5. K. L. 4, 2. 4, 4. u. s. w. Auch die andern kürzeren Verse dienen häufig, wenn nicht ein gereimtes Couplet eintritt, zum Scenen- und Redeabschluss, so der brachykatalektische Dimeter, der hyperkatalektische Monometer und der akatalektische Monometer. Von allen kürzeren Versen aber ist der akatalektische und hyperkatalektische Dimeter, der gerade um einen Fuss oder um eine Silbe kürzer ist, als der regelmässige Blankvers, der ungeschickteste und misstönendste.

81. Diese Aenderung ist hier durch Versehn aufgeführt worden: cf. §. 172, Nr. 48. Beide Ausdrücke sind alterthümlich: *passionate* kommt nur im T. A. (also in einem der ältesten Stücke) bei Shakspeare als Verb vor, sonst bei Spenser: F. Qu. I. 12, 16., und das Adj. = *sorrowful*, *compassionate* Marl. Faust II. p. 21. Edw. II. p. 201. 240. 253.: *passion* dagegen noch im *Tempest* (auch J. C. 3, 1.: *Passion, I see, is catching*). cf. Nares und Marl. 1 Tamb. I, p. 97. Wenn das Wort einen obsoleten (lohensteinschen) Klang schon damals hatte, so war es für die Sprache der Schauspieler gerade recht.

82. Die Wiederholung ist sehr passend, die falsche Haplographie sehr natürlich.

85. Das *And* würde nur in der Bedeutung von καὶ μήν, *atqui* passen. *As*, das Hanmer vorschlug, ist auch nicht nöthig. Jeder Zusatz scheint bedenklich. So *atque*: Plaut. Capt. 355.

87. Nothwendig ist der Zusatz nicht, was den Sinn angeht, aber einfacher und geschickter wird die Fügung dadurch. Denn es ist zu geschraubt, sich das Obdach selbst (nicht „Mantel") als den gemeinsamen Wirth, unter dem alle einkehren, vorzustellen; man müsste also doch (mit Tieck) die Apposition *the universal landlord* als Genitiv denken.

88. Es bleibt zwar noch etwas hart und geschraubt,

zu sagen *he mocks the pauses* für: er schauspielert nur mit dem Aufenthalt, ahmt ihn nur täuschend nach, statt ihn wirklich zu wollen; wie man sagt *sleep mocks death,* er ziert sich nur, geberdet sich nur wie ein Zögernder. Der Gleichklang wird durch die Lesart des MC. noch verstärkt, und mag uns lehren, dass derselbe wenigstens den gesuchten Wortwitz verständlich fand. Octavian beabsichtigt dann dem Antonius sagen zu lassen, er wisse wohl, dass dieser nur zum Schein sich sträube gegen das, was er wollen müsse; er spiele nur mit der Zeit, die er verspiele; mache nicht die Zögerung, sondern mache sie nur nach. — In metrischer Beziehung gewinnt man die Vervollständigung eines zu kurzen und die Verkürzung eines zu langen Verses.

89. u. 90. Beide Stellen sind wegen des Sinnes und des Metrums als corrupt deutlich zu erkennen. Wer hier bloss seinem Judiz folgte, würde wahrscheinlich (wie wer in der zweiten Stelle *blind* einschob) beide Uebelstände an Einer Stelle gehoben haben.

96. Ein absichtlicher Streckvers, wie es scheint, nach dem vorhergehenden holprig kurzen.

§. 188.

Mit Ausnahme mehrerer in diesen Bemerkungen erwähnter Fälle ist unläugbar die grössere Hälfte dieser Zusätze von der Art, dass entweder Epitheta oder sonst kleine Wörter zugesetzt sind, deren Abwesenheit dem Zusammenhang und dem Wesentlichen des Sinnes nicht schadet, welche also auch mit einigem Tact für den Vers und das gute Verständniss des Dichters sich durch Conjectur so oder ähnlich ergänzen liessen. Aber mag man sich diese Verderbnisse als aus flüchtiger Recitation oder als aus Verschreiben oder Verdrucken entstanden denken, immer musste das Uebergangene denselben Charakter der geringern Wichtigkeit tragen. Der Schauspieler wird sehr oft die metrische Genauigkeit verletzen, gerade wenn er, wie er soll, nach dem Sinne und

nicht nach dem Verse betont; und was da ausfällt, ist natürlich das minder Wesentliche. Man höre nur unsre declamirenden Schüler, ja selbst manche Schauspieler die metrischen Tragödien Göthe's und Schiller's vortragen: wie oft wird ein kundiges Ohr durch das Ausfallen eines kleinen Wortes oder durch das Vertauschen mit einem ähnlichen verletzt! Obwohl das besonders starke Vorkommen dieser Verletzungen des Metrums in den beliebtesten Bühnenstücken, so wie bestimmte Genera von Corruptelen, und auch hier einzelne Fälle, die ein Ueberhören des Nachschreibenden wahrscheinlich machen (Nr. 39 [a]. 40. 42. 86. 93.), hauptsächlich aber die unglaubliche Menge der Vertauschungen kleiner Formwörter, jene Annahme verstärken, so bleibt die grosse Schwierigkeit übrig, zu erklären, wie die Bühnenrecitation einen so unmittelbaren Einfluss auf die Gestaltung des gedruckten Textes habe gewinnen können. Man müsste annehmen, dass namentlich die erste Folioausgabe, welche von Schauspielern selbst besorgt wurde, von einem nach dem Dictat der Schauspieler zusammengeschriebenen Manuscripte abgedruckt worden sei. Wenn dies auf Anordnung von Heminge und Condell geschah, so war es natürlich, dass, wenn die einzelnen Schauspieler auch bei diesem Dictiren ihre geschriebenen Rollen zur Hand hatten, sie sich doch häufig auf ihr Gedächtniss verliessen und manche Zeile in der einmal gewohnten Form vortrugen. — Von der andern Seite verstand ja auch der Setzer meistentheils die Stücke, die er druckte, und eine flüchtige Ansicht der Zeile konnte ihn veranlassen, unwesentlichere Wörter zu übersehen und auszulassen, je weniger mechanisch er sein Geschäft betrieb. That er doch dasselbe unzählige Male in Prosa. Wie dem nun auch sei: das Verhältniss der Folio- und Quartausgaben zeigt grade dieselbe Art metrischer Corruptelen, wie wir §. 3 und §. 31, Nr. 41. 42 acht Fälle von ausgelassenen Epitheten zusammengestellt haben; und das Wahrscheinlichste wäre es immer, anzunehmen, dass es Usus gewesen sei, ein Drama dadurch zum

Drucke zu befördern, dass man sich vermittelst des Gesammtdictats der Schauspieler eine Abschrift verschaffte. Man könnte sich die Thätigkeit Zweier auch so vertheilt denken, dass Einer die Rollen zusammenhielt und dictirte, ein Anderer niederschrieb: damit wäre der Einfluss der Bühnenverderbnisse nicht erklärt, sondern nur der der Hörfehler überhaupt.

Einen Gegengrund gegen die Benutzung von Handschriften kann ich also in der Leichtigkeit jener Ergänzungen (denn allerdings waren selbst längere wie *so pity me* und *to the park, Kate* aus dem Vorhergehenden zu entnehmen) nicht finden. Man hätte vielmehr denken sollen, dass, wenn der MC. mit dem Bestreben, metrische Gleichförmigkeit herzustellen, corrigirt hätte, er nicht ich will nicht anführen viele Stellen nicht ergänzt hätte, sondern gerade diejenigen nicht ergänzt hätte, in oder neben denen er sonst änderte: z. B. K. J. 3, 3. (Nr. 25.), wo der MC. nicht, wie Hanmer wollte, *then* einschob, und wo wir doch *liberty* nicht als Amphibrachys messen können; Oth. 2, 1., wo das für *Veronessa* gesetzte *Florentine* unmetrisch ist; ib. 5, 1., wo der MC. den Vers zum Alexandriner macht; A. Cl. 1, 5., wo er den Alexandriner nicht nur bestehen lässt, sondern noch einen Jambus darin in einen Anapäst verwandelt; Tr. Cr. 3, 3., wo er den Alexandriner nicht (wie die Quartos) tilgt, aber dasselbe Wort, das diese auslassen, ändert; Cor. 1, 6. und A. Cl. 3, 6., wo seine Verse nicht sonderlich glatt sind; Haml. 1, 3., wo er durch Zurückführung auf die Quartolesart (*safety*) einen regelmässigen Vers unregelmässig macht; u. s. w.

Kamen zu jenen auf dem Schauspielerdictat beruhenden Fehlern die Druckfehler, so erklärt sich die Masse und Verschiedenheit der Corruptelen vollkommen.

Anm. Ich habe diese Ansicht, so weit sie das Gesammtdictat anbetrifft, wieder verworfen, da ja auch bei einer aus gewöhnlichem Dictat entstandenen Abschrift sowohl die Vorsprechenden, als die Nachschreibenden aller Wahrscheinlichkeit nach Mitglieder der Truppe waren (wie vielleicht auch die Setzer), und ein Schauspielereinfluss auf den Text der Fol. 1. somit keiner so gewagten Annahme bedarf. Allerdings ist es kaum glaublich,

dass von **allen** Stücken noch 1623 MSS., d. h. mehr als die Rollen bei dem Globustheater existirten, und von L. L. L. scheinen auch diese gefehlt zu haben. Aber werden nicht auch die Rollen selbst Schauspielerfehler enthalten haben? Brauchten diese erst 1623 gemacht zu werden? — Für die **Quartausgaben** liesse sich ein solches Gesammtdictat eher rechtfertigen, während die Fol. 1. bezeugter Massen und in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Resultat aller Forscher in authentischerer Weise zu Stande kam, d. h. so weit dies noch thunlich war, und in so weit jene alten Herren, was sie beabsichtigten und als vieljährige Freunde und Collegen des Dichters besser als alle Andern*) hätten ausführen können, nicht vielmehr, bei der Langwierigkeit und Mühseligkeit der Arbeit, Anderen und Leichtfertigeren überliessen**).

B.

§. 189.

Weniger häufig sind die Fälle, wo der MC. zu lange Verse durch **Wegstreichen** ganzer Wörter oder Endungen regelmässig macht. In folgenden Versen tilgte er das Eingeklammerte:

1.	Temp.	2, 2.	*Be rough and razorable; she [that] for* (Vulg. *from*) *whom*
2.	-	ib.	*Nor scrape trencher[ing] nor wash dish* (Dyce)
3.	T. G.	5, 4.	*The private wound is deep[e]st. O time [most] accurst* (n. r.)
4.	M. f. M.	1, 1.	*But add* (Vulg.: *that*) *to your sufficiency [as] your worth [is able]*
5.	M. Ad.	5, 4.	*It is* (Vulg.: *'Tis*) *no [such (?)] matter. Then, you do not love me?*
6.	M. V.	2, 9.	*What many men desire: — that [many] may be meant* (n. r.)
7.	T. S.	4, 2.	*Never to marry [with] her, though she [would] entreat*
8.	-	5, 2.	*[Hath] cost me one* (Vulg.: *five*) *hundred crowns since supper time*
9.	A. W.	5, 3.	*You, that [have] turn'd off a first so noble wife.* (Mal.)
10.	W. T.	5, 3. extr.	*And take her [by the] hand, whose worth, and honesty,*
11.	K. J.	2, 1.	*Of this oppressed boy, [this is] thy eld[e]'st son's son,*
12.	R. II.	1, 3.	*Farewell: and, for my heart disdain[e]d [that] my tongue*
13.	-	2, 3.	*By sight of what I have: your [noble] company.*
14.	-	3, 2.	*After [your] late tossing on the breaking seas?*

---

*) cf. §. 253, Note 6.

**) Der Zustand des Cymbeline und anderer letzter Stücke der Folio 1. spricht sehr für geringere Sorgfalt: er erinnerte den Verf. sehr oft an den von Aeschylus Supplices im Mediceus, den er einst in Florenz verglich. — Dennoch mag obige Ansicht zur näheren Erwägung Andrer stehen bleiben.

15.	R. II.	5, 1.	*Depos'd thine intellect? [hath he] been in thy heart?*
16.	-	5, 2.	*'Tis nothing but some bond [that] he [ha]'s enter'd into*
17.	1 H. IV.	4, 3.	*As you, my lord, or any Scot, that [this day] lives:* (Edd.)
18.	H. V.	5, 2.	*Shall see advantage[able] for our dignity.*
19.	1 H. VI.	1, 1.	*[King] Henry the fifth, too famous to live long!*
20.	-	4, 7.	*Give me their bodies, that I [may] bear them forth,*
21.	-	ib.	*So we be rid of them, do [with them] what thou wilt.*
22.	R. III.	5, 3.	*To desperate [ad]ventures and assur'd destruction.*
23.	T. A.	1, 2.	*Titus, thou shalt obtain [and ask] the empery*
23a.	R. J.	3, 5.	*I will not marry yet, and when I do, [I swear,]* (n. r.)
24.	Haml.	1, 2.	*Hor. Hail to your lordship!*
			Haml. I am glad to see you [well].
25.	-	4, 5.	*His beard was [as] white as snow,*
26.	K. L.	2, 1.	*Was he [not] companion with the riotous knights?*
27.	-	5, 3.	*Behold, it is [my privilege,] the privilege of mine honours*
28.	A. Cl.	3, 8.	*Where death is sure. Yond' ribald[red] hag* (Vulg.: *nag*) *of Egypt*
29.	Cymb.	1, 7.	*In you, — which I account [his] beyond all talents, —*
30.	-	2, 3.	*Which buys admittance: oft it doth; [yea,] and makes*

§. 190.

Kaum zwanzig dieser Verse erscheinen metrisch so entschieden überlang, dass deshalb die Aenderung vorzunehmen nöthig gewesen wäre. Dies giebt im Verhältniss zu den zu kurzen Versen eine solche Minderzahl, dass sie die Annahme, als sei der MC. von dem Princip metrischer Gleichmacherei ausgegangen, wenig unterstützt, da man doch sonst denken müsste, dass er viel mehr Alexandriner mit seiner Kritik müsse verfolgt haben. Auf der andern Seite ist es durchaus natürlich, dass sowohl die Schauspielerverderbniss als die Druckfehler sich viel mehr im Weglassen kleiner, für den Sinn unwichtiger Wörter, als in dem Zusetzen matter Einzelnheiten verrathen mussten: dasselbe trifft auch die metrischen Corruptelen, die das Verhältniss der verschiedenen Ausgaben berühren; auch da sind weit mehr Auslassungen, als falsche Zusätze. — Ich lasse nun einige Bemerkungen über einzelne Verse folgen.

1. u. 2. In beiden Fällen ist metrisch auch die Vulgata haltbar, aber *that* ist ganz überflüssig und *trenchering* scheint

an sich unnatürlich, da *dish* folgt, heisst auch nach den Lexicographen nur *Eating*, während es doch hier „Tellerwerk" heissen sollte.

3. Auch der richtiger auf *time* fallende rhythmische Accent empfiehlt die Aenderung.

4. Eine vortreffliche Lesart anstatt der bisher vollkommen unverständlichen Vulgata, in der selbst die unbedingtesten Anhänger derselben eine Corruptel vermutheten. Einen so elenden Blankvers Sh. zuzuschreiben, scheint schon an sich Beleidigung. Wenn durch ein falsch aufgefasstes Dictat der Schreiber für das eigenthümlichere *But add* das gewöhnliche *But that* hingeschrieben hatte, so konnte der Setzer oder der nächste Abschreiber, meinend, dass *but that* das logische Subject zu *remains* sei, auf den Einfall kommen, das nun ganz constructionslose *your worth* auf eine freilich sehr hölzerne Weise durch die prosaischen Flickworte *as* und *is able* einzuschliessen, und so eine grammatisch-äusserliche Schlimmbesserung vornehmen, während er das Metrum verdarb und nur Unsinn zu Unsinn fügte. Interessant ist zu sehen, wie nahe Theobald durch Einschiebung einer Zeile kam. Nur wenn kluge Diplomaten kühn sind, kommt etwas dabei heraus.

6. Da dies kein Alexandriner mehr sein soll, so wäre es wenigstens eine judiciöse Aenderung. Die Corruptel war sehr natürlich, hineingetragene Interpretation des *that.*

14. u. 15. Beide Verse, namentlich der erstere, sind metrisch haltbar; sie folgen unmittelbar auf die unter Nr. 31. und 32. im vorigen Paragraphen erwähnten. Die Anaphora *hath he* passt wohl, könnte aber leicht auch hinzugesetzt sein.

19. So schlecht der vorige Vers mit dem Zusatze klang, so schön klingt dieser mit dem seinigen. Setzte ein Schauspieler das *king* zu, so verbesserte er den Klang auf Kosten der Rhetorik, welcher das ordinäre *king* nicht zu Statten kommt. Auch der folgende Vers wäre an sich haltbar. Es kommt hinzu, dass *Henry* in uralter Zeit (Rob. Glouc. ed.

Hearne II, p. 517.) Oxytonon war, man reimte sogar stumpf darauf; um so mehr passte es in einem Jugendstücke Shakspeares als Spondäos am Anfang, wie gleich nachher *Henry is dead.* cf. §. 187, Nr. 8. S. 361.

21. Der Zusatz ist eben so schwächend, als der Alexandriner schleppend.

22. ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑, doch sehr hart, selbst im Versanfange.

23. Der Alexandriner ist weniger anstössig, als dass nach *obtain* noch *ask* folgt.

26. Obgleich metrisch der Vers auch mit *not* untadelhaft ist, passt die zweifelhaft vermuthende Frage in Regan's Munde doch besser als die dreist voraussetzende, War er etwa? besser als: War er nicht?

28. Schon Tyrwhitt wollte *hag* lesen, Andre *ribald.* Selbst Nares und Halliwell fanden für die Participialform *ribaldred* oder *ribaudred* kein Beispiel. cf. Wright, *Pol. Songs* p. 369. über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes.

29. Diese schwere Stelle wird vielleicht nun aufgehellt. Jachimo's absichtlich dunkel andeutende Worte sind: Des Himmels Güte ist nur allzu gross an ihm — an euch — was ich doch noch höher schätze als alle Gaben (die Liebe des Gemahls); während ich mich billig wundern muss (dass es euch grade daran fehlt), muss ich euch desshalb bemitleiden. So abbrechend und dunkel scheint die Rede beabsichtigt. Das *beyond all talents* kann nicht heissen „über all sein Verdienst und Würdigkeit", wie die Tieck'sche Uebersetzung es verstanden zu haben scheint; noch weniger giebt es einen Sinn, wenn man nach *his* interpungirt und *beyond all talents* als Steigerung von *much* fasst: denn die Güte des Himmels, kann Jachimo nur sagen wollen, ist unverdienter Weise gross gegen den ungetreuen Gemahl, unverdient klein gegen die vernachlässigte Gattin. Uebrigens wäre das *his* metrisch erträglich.

30. Das *yea* könnte Einschiebsel des den Cloten dar-

stellenden Schauspielers sein, der ihn damit komischer machen wollte. Shakspeare lässt ihn in guter und prägnanter Form sprechen, wie die Andern, und das *yea* passt gar nicht.

C.

§. 191.

Natürlich kommen auch solche Fälle vor, wo weder durch Zusatz noch durch Tilgung, sondern durch die Aenderung selbst die metrische Besserung gebracht wird, und zwar bei folgenden zu kurzen Versen:

1.	M. N. D.	5, 1.	*That is, hot ice, and wondrous seething* (Vulg. *strange*) *snow.*
2.	T. S.	1, 1.	**Be** (Vulg. *In*) *brief then, sir, sith this your pleasure is.*
3.	-	3, 1.	*Tut,* (Vulg. *But*) *wrangling pedant, I avouch, this is.*
4.	-	3, 2.	*But, to our* (Vulg. *Sir,*) *love concerneth us to add*
5.	A. W.	5, 3.	*Come hither, county* (Vulg. *count*). *Do you know these women?*
6.	W. T.	4, 3.	*To see you so attir'd, so worn* (Vulg. *sworn*), *I think*
7.	H. V.	4, 5.	*Let us not fly* (Vulg. *die*): — *in!* — *Once more back again*;
8.	Tr. Cr.	3, 3.	*Does thoughts unveil in their dumb crudities* (Vulg. *cradles*)
9.	Cor.	4, 6.	*You and your handy-crafts* [*you*] *have crafted fair.*
10.	T. A.	4, 1.	*Soft! see how* (Vulg. *so*) *busily she turns the leaves!*
11.	K. L.	4, 6.	*The treasury* (Vulg. *treasure*) *of life, when life itself*
12.	A. Cl.	5, 1.	*Split that self noble* (Vulg. *the*) *heart. This is his sword*:

an welche sich noch folgende mehr oder weniger schwach ausgezogene schliessen:

13.	C. E.	4, 1.	*I promis'd me* (Vulg. *promisèd*) *your presence and the chain,*
14.	-	5, 1.	*In company I often glanc'd at* (Vulg. *glancèd*) *it*: (Edd.)
15.	T. S.	5, 1.	*Thus strangers may be handled* (Vulg. *halèd*) *and abus'd.*
16.	1 H. IV.	5, 3.	*A fool go with thy soul, where'er* (Vulg. *whither*) *it goes!*
17.	1 H. VI.	1, 2.	**Or** (Vulg. *Otherwise*) *I renounce all confidence in you.*
18.	2 H. VI.	1, 1.	*Been crowned* (Vulg. *Crownèd*) *in Paris in despite of foes* (Chalm. u. A.)
19.	3 H. VI.	3, 1.	*Let me embrace these* (Vulg. *the*) *sour adversities* (Vulg. *adversaries*) (Edd. cett.)

und bei folgenden zu langen Versen:

20. M. Ad. 2, 1. *Which I mistrusted not. Farewell, then,* (Vulg. *therefore,*) *Hero!*

21. M. N. D. 2, 1. *Quite over-canopied with lush* (Vulg. *luscious*) *woodbine* (Th.)

22. H. V. 1, 2. *Come to one mark; as many ways unite;* (Vulg. *meet in one town*)

23. 1 H. VI. 3, 1. *If I were covetous, ambitious, proud,* (Vulg. *or perverse*)

24. R. III. 2, 1. *Come, Hastings, prithee, help me to my closet.* (Vulg. *Ah, poor Clarence!*)
Ah, poor Clarence!

an welche folgende mehr oder weniger holprige lange Verse sich anschliessen:

25. M. Ad. 5, 4. *Are much deceived, for they swore* (Vulg. *did swear*) *you did*

26. L. L. L. 2, 1. *Though so denied free* (Vulg. *farther*) *harbour in my house*

27. - 5, 2. s. f. *Full of strange* (Vulg. *straying*) *shapes, of habits, and of forms* (M.)

28. A. Y. L. 1, 3. *Still we went coupled and inseparate* (Vulg. *inseparable*)

29. T. S. 1, 1. *That mortal ears might scarce* (Vulg. *hardly*) *endure the din.*

30. R. II. 5, 4. *So proud* (Vulg. *proudly*), *as if he had disdain'd the ground.*

31. H. V. 4, 3. *I fear, thou wilt once more come here* (Vulg. *again*) *for ransom*

32. 1 H. VI. 1, 2. *The whiles* (Vulg. *Otherwhiles*), *the famish'd English, like pale ghosts*

33. 2 H. VI. 3, 1. *Whiles I in Ireland march* (Vulg. *nourish*) *a mighty band*

34. Cor. 4, 7. *And power,* in (Vulg. *unto*) *itself most commendable,*

35. J. C. 3, 3. *And things unlikely* (Vulg. *unluckily*) *charge my fantasy.*

36. T. A. 1, 1. *To justice, conscience* (Vulg. *continence*) *and nobility.*

37. M. V. 2, 7. *Gilded tombs* (Vulg. *timber*) *do worms infold* (J. Coll.)

§. 192.

Bemerkungen.

1. Ich denke, man sollte für diese Lesart dankbar sein, denn auch *wondrous* als Trisyllabum gemessen, wird *strange,*

in die unbetonte Silbe fallend, sehr hart, wie *wondrous* übermässig zerdehnt, und der ganze Vers klänge dann erbärmlich. Aber wer würde nicht gern der gesuchten Erklärung entgehen, dass wir uns, nachdem drei scharfe Antithesen vorhergegangen, bei der vierten (die denn doch die stumpfste sein würde) ein *not* hinzudenken sollen? Ein Gegensatz ist durchaus nothwendig, und keine der gemachten Conjecturen passt zu dem Begriffe des Schnees so gut als was der MC. bietet, auch nicht *scorching*, welches die Einwirkung der Wärme bedeutet. Wenn dem Setzer ein undeutlich geschriebenes Wort vorlag, so konnte er leicht mit den nur auf *wondrous* gerichteten Gedanken *strange* daraus machen, gerade wie er W. T. 4. extr. aus dem *turn* das *back* statt des eigenthümlicheren *luck* herauslas. Uebrigens darf nicht unerwähnt bleiben, dass das Wort *seething* schon zu Anfang dieser Scene vorkommt.

2. Könnte eine Schauspielerverkürzung sein, da die Vulgata eine fliessendere Construction giebt. Auch Malone wollte *then* einschieben.

3. Ist unleugbar kräftiger und lebendiger als die Vulgata, auch als Ritson's Ergänzung. Vielleicht Mischung von Schauspielerauslassung und Druckfehler.

4. Die Vulgata ist vollkommener Unsinn. Der Setzer scheint wieder aus einem flüchtig zusammen geschriebenen *to our* nach *But* die gewöhnliche Verbindung *But, sir* entnommen zu haben. Dies eingeflickte *Sir* kommt häufig als Verderbniss vor. Tyrwhitt's Aenderung war ganz ähnlich, aber unmetrisch. Der Lückenbüsser war sehr bequem: cf. R. II, 5. W. T. 4, 3. Wie abscheulich verdruckt ist dies ganze Stück in der Fol. 1., auch namentlich in Rücksicht auf die Interpunction. War es nicht mehr Shakspeare's eigne Hand?

6. Es ist kaum begreiflich, wie man diese scharfsinnige Aenderung durch Worttrennung und Einschaltung eines Buchstaben in einer allen Hgg. anstössigen Stelle einen „plum-

pen Angriff" hat nennen mögen; Andere haben klüger gethan, ganz davon zu schweigen. Die Aenderung ist vortrefflich, da das *worn* das *attir'd* specialisirt und steigert, und im Munde des über den Wunsch ihrer Bescheidenheit hinaus geputzten Mädchens sehr hübsch lässt: so abgetragen, wie Florizel geht, sagt sie, sollte ja nur ich gehen! Sonst müsste man der allerdings nicht unpassenden, aber viel kühneren Umstellung (Steevens) beistimmen, wodurch die schwächlich klingende Auflösung des *attir'd* aber nicht gehoben würde. Dazu könnte man Byron, *Childe Har.* 1, 70. vergleichen. Aber *I think* würde dort schleppend sein, während es den ganz auf subjectiven Gefühlen beruhenden Schlusszeilen durchaus angemessen ist und im Munde des lieblichen Geschöpfes gar zaghaft naiv klingt.

7. Wer meint, dass um der Kunstpausen des Schauspielers willen der Dichter lahme Verse habe bauen wollen, würde hier mit dem MC. rechten.

8. Da die stumme Wiege der Gedanken sich so ungleich schaukelt, werden wir wohl zu den Cruditäten des MC. unsre Zuflucht nehmen müssen, obwohl sie unplastisch sind und — wenn auch Ben Jonson *crude* im figürlichen Sinne hat — ein ἅπαξ λεγόμενον mehr bei Shakspeare sein würden. Man könnte sagen, der Setzer konnte ein so gelehrtes Wort nicht lesen oder hielt es, wenn er es nicht kannte, für verschrieben, und glaubte wohl, in der That mit verhältnissmässig glücklichem Griff, in *cradles* das Richtige getroffen zu haben, ohne des Metrums zu gedenken. Die dadurch entstandene Schönheit würde also mit den „politischen Würmern" im Hamlet wetteifern. In der That ist Malone's Aenderung *infant* sehr schön; ob sie darum für dieses Stück richtig ist, ist eine andere Frage. Es könnte Verdacht erregen, dass solche Abstracta öfter eingesetzt sind, so *blankness* für *blanket, strangeness* für *strains* (Macb., L. L. L.): allein Dieses heisst nicht Launen, sondern Melodien, und Jenes nicht Vorhang, sondern wollene Bettdecke. cf. §. 106, 17. §. 109.

9. Zugleich eine schöne Zugabe zu dem bittern Wortspiel mit *fair hands*.

10. Kräftiger und lebendiger.

13. Das *me* hinzuzudenken, wäre ebenso hart für den glatten, ebenen Ton dieses Stückes, als dessen Fehlen metrisch schwach ist. Beides gilt in noch höherem Grade von Nr. 14. — Freilich finden sich die vollen Formen des schwachen Präteritums und Particips auch in Shakspeare's Vers nicht selten, so *ſolemnizèd*, *fortunèd*, *diſcouerèd*, *baniſhèd*, *deliverèd*, *hinderèd* u. a. m., ja selbst *marrĭèd* und *widŏwèd* (in R. J.) am Ende; doch scheint er sie im Innern des Verses als zu dünn und schwach lautend im Ganzen (doch nicht selten vor Vocalen *painèd impotent* [L. L. L.], *liuèd in* [J. C.]) zu vermeiden, so dass von den beiden Versen, die M. f. M. 2, 4. in Fol. 1. bietet:

> Then beauty could *diſplaièd*: But marke me,
> To be *receiuèd* plaine, Ile ſpeake more groſſe:

sich der erste wenigstens (auch durch das nicht betonte *marke*) als fehlerhaft verräth; daneben hat die Fol. 1. viele Auslassungen. — Andrerseits hat auch Shakspeare noch bei *muta cum liquida* einige zerdehnte Formen. So wird zwischen der *muta* und der *liquida* ein ĕ gesprochen in: *juggling* (1 H. VI.), *juggler* (M. N. D.), *children* (C. E. 5, 1.), *remembrance* (? T. N. 1, 1.), *Countrey* (ib. 1, 2.), *tickling*, *wreſtler* u. a. m. (wie Marlowe *fruſtrate*, *gentry*, *chaplain*, *deeply*; Spenser *commandĕment*, *amazĕment*; man sollte auch in jenen Wörtern *juggĕling*, *chapelain* u. s. w. schreiben), doch findet sich dies mehr in den ältesten Stücken. — Häufiger (jedoch nicht häufig) ist die Messung der Endsilben *ĭŏn*, *ĭŏ*, *ĭăl*, *ĕăn* (z. B. *Ocĕăn* T. G. 2, 7.), aber auch vorzugsweise im Ausgang des Verses. — Um sich davon zu überzeugen, wie schlecht das überwiegende Vorkommen dieser vielsilbigeren Formen klingt, lese man nur T. S., ein Stück, das ebenso geschmacklos-alterthümlich in Sprache und Versbau,

als aller Wahrscheinlichkeit nach unächt ist. Da findet sich *promiséd*, *marriage*, *bufineffe*, *Vincentio*, *Hortenfio*, *Lucentio*, *Minŏla*, *Padŭa*, *Mantua* u. s. w. u. s. w. fast Zeile um Zeile.

15. Das Wort *to hale* für ziehen, schleppen ist aus manchen Stellen Shakspeare's, Marlowe's etc. bekannt. Hier jedoch steht es absolut, und es würde die provinzielle Bedeutung von plagen, ängstigen (cf. Halliwell s. v.) recht gut passen. Lag ein solcher Provinzialismus dem Setzer nahe? Doch cf. 1 H. VI. 5, 5. *although ye hale me to a violent death*, wo es freilich mit einem Object steht. Der Vers gewinnt durch *handled* an Vollklang.

17. Die Vergleichung des lendenlahmen nicht gereimten Verses mit dem kräftigen gereimten unterstützt die Annahme, dass in einer Zeit, wo der alte Gebrauch des Reimens missliebig und verächtlich geworden war, die Schauspieler ungereimte Verse dafür substituirten.

18. *Been* muss im Drucke ausgefallen sein. Die Vulgata ist sinnlos.

19. Der Spruch ist viel schöner durch die Aenderung, welche die älteren Hgg. auch schon machten. Der Druckfehler lag für den, der sich nur an die in *embrace* liegende menschliche Vorstellung hielt, sehr nahe. Uebrigens hätte diese Stelle hier eigentlich nicht angeführt werden sollen, da nur die moderne Betonung des Worts *adversary* auf der viertletzten Silbe, mit einem paroxytonischen Nebenton, der Vulgata widerstreitet, nicht die ältere. cf. M. V. 4, 1.:

A stóny advèrsary, ǎn inhúman wrètch

und die bekanntere Betonung von *advertise, advertisement* u. s. w. bei Shakspeare.

21. Das seltene Wort *lush* (denn dass es schon damals nicht häufig war, beweist die Mühe, es ausser der alliterirenden Formel *lush and lusty* Temp. 2, 1. zu entdecken; es fand sich sonst nur (zweimal) in Golding's Ovid, beide Mal von Pflanzen, und von der Bodenbeschaffenheit in Topsell's

„*Beasts*") konnte sehr leicht zur Vertauschung mit dem leichteren, fast gleichbedeutenden *luscious* verleiten. Hätte der MC. es aus Conjectur eingesetzt, so wäre er nicht dümmer gewesen als Theobald. Die Grundbedeutung jenes alten Wortes könnte blank (*nitens*) sein (vom Glanze des saftigen Grüns) und mit Sscr. *rutsh* (*splendere*), *lŭc-ere*, λύχ-νον, Goth. *liuht* zusammenhangen, das Adjectiv zu dem Begriff *lustre*. cf. Pott. Etym. Forsch. I, p. 234. Die Dialecte, so wie die bei Halliwell s. v. angeführte Bedeutung: biegsam, weich, scheinen keinen Aufschluss zu gewähren, denn auch Topsell scheint nur einen Provincialismus zu erklären („leichter" Boden?). Dass der Alexandriner auch gefällig klingt, ist wahr.

22. Sh. stellt die einsilbigen Präpositionen sehr oft unter die Hebung, und also wäre die scharfe Betonung des *in* neben der schwächeren des *meet* erträglich. Indessen scheint er hier absichtlich in den Ausdrücken haben wechseln zu wollen: *come to one mark — unite — meet in one salt sea — close in the dial's centre — end in one purpose;* und Niemand möchte das matte, der dritten Wendung nachgebildete *meet in one town* (welches Bühnenverderbniss sein kann) zurückwünschen.

23. Ausser durch den schönen Klang empfiehlt sich die Aenderung noch dadurch, dass der dem Bischof zuerst gemachte Vorwurf der des Stolzes ist, und es natürlich ist, dass er diesen ersten Anklagepunkt hier an der letzten und rhythmisch bedeutendsten Stelle wieder aufnimmt.

26. Die Conjectur *fair* mag wohlklingender scheinen; correcter für den Sinn ist *free*.

27. *Straying* wäre an und für sich gut, aber der Vers ist unlesbar, und der Nachschreibende konnte das *ge*, da es mit dem *sh* zusammenklang, leicht missverstehen und an Irrlichter denken.

30. Da der König wiederholend antwortet: *So proud that Bolingbroke was on his back*, so ist die wörtliche Uebereinstimmung der beiden Anfangsworte hübscher.

31. Der Pleonasmus wäre erträglich; cf. Nr. 7.: *Once more back again*; Lucret. 2, 129.: *retroque repulsa revorti;* Plaut. Poen. prol. 79.: *Revortor rursus denuo Carthaginem.* Gr.: *πάλιν αὖτις, ἂψ πάλιν, πάλιν ἆυ.* Deutsch: noch einmal wieder. Ital.: *ancor' un' altra volta* u. s. w. Alle Sprachen lieben hier die Fülle des Ausdrucks, sowohl von der zeitlichen als der örtlichen Wiederkehr.

32. Der Sinn erfordert während, nicht sonst. Man hüte sich doch, weil ein Wort wie *Otherwhiles* alterthümlich ist, es darum für ächt zu halten. Die Sprache grosser Männer schreitet immer ihrer Zeit voran. Wie wenn man in das Deutsch eines Lessing oder Schiller alle die Steifheiten und veralteten Phrasen ihrer Zeitgenossen einschwärzen wollte? Kamen also Schauspielerverderbnisse vor, so war es wohl möglich, dass diese hin und wieder etwas Obsoletes oder Provinzielles brachten, was der Dichter nie geschrieben haben würde. Freilich enthalten die Jugendstücke viel mehr Alterthümliches, so auch der Anfang dieser Rede: *Mars his true moving;* eine Wendung, die in Shakspeare's Dichtungen sehr selten, in der gleichzeitigen Prosa ungemein häufig, und ja bekanntlich noch viel später vorkommt.

34. *Unto* ist Unsinn, entstanden aus der bloss äusserlich gedachten Verbindung mit *commendable.* Dass der Setzer oder Nachschreiber diese tiefsinnige Rede nicht verstand, war nicht zu verwundern, daher die vielen Missgriffe. cf. §. 127. a. E. Man könnte versucht sein, das *So* für *If* zu nehmen = Wenn nun, so dass von *One fire* an der Nachsatz begänne.

35. cf. §. 152. Herr Collier hat in der zweiten Ausgabe der *N. and E.* den metrischen Grund mit Recht zurückgenommen. Dasselbe gilt von Nr. 25. 28. 29. 30. 32. 33. 36.: sie sind nur hier aufgeführt worden, um zu zeigen, in wel-

chen Fällen durch die Aenderung zugleich ein etwas regelmässiger laufender Vers bewirkt wird.

D.

§. 193.

Nur selten kommt der Fall vor, dass durch Zusatz eines kleinen einsilbigen Wortes, welches leicht am Ende in der Abschrift oder Recitation weggelassen oder auch überhört werden konnte, ein männlicher Schluss in einen weiblichen verwandelt wird:

M. f. M.	1, 4.	*How I may formally in person bear* me *Like a true friar.*
T. S.	4, 2.	*Would all the world, but he, had quite forsworn* her.
H. VIII.	1, 4	*Because they speak no English, thus they pray'd* me *To tell your grace.*

Die erste Construction würde sehr hart sein ohne *me;* ebenso die dritte; in dem zweiten Falle muss *her* stehen.

E.

§. 194.

Nehmen wir zu diesen Stellen diejenigen, wo die metrische Regulirung zugleich das Verhältniss zu den alten Ausgaben berührte *), so finden wir, dass der MC. gegen 200 Verse rhythmisch herstellte.

Man wird einwerfen, dass eine durchgehende Regelmässigkeit nicht in des Dichters Absicht gelegen, der sich darin wie in allen andern Dingen keinen sonderlichen Zwang angethan habe. Ich gebe dies für eine Reihe von Alexandrinern und von absichtlichen Halbversen und Monometern zu. Aber was denkt man eigentlich von dem grossen Zeitgenossen und Ueberflügler Marlowe's? Soll er wirklich eine

---

*) §. 2. 3. (Nr. 33—57.) §. 13. (Nr. 1—14.) §. 27. (Nr. 3. 4. [5.] 7.) §. 30. (Nr. 1—11. 14. 27. 30.) §. 31. (Nr. 40—43. 50.) §. 34. (Nr. 5. 6. 17. 18.)

Menge einzelner lendenlahmer Jamben mitten in den Strom seiner glänzenden Rhythmik eingebrockt haben, während wir bei Marlowe *) kaum ein und das andere Mal anstossen, und in diesen Fällen von dem vortrefflichen Hg. Herrn Dyce fast immer an die Wahrscheinlichkeit einer Corruptel erinnert werden? Nachdem ein solches Muster in der Behandlung der Blankverse (namentlich in seinem Eduard II.) da gewesen, wer möchte, wo nicht eine besondere Absicht nachgewiesen werden kann, dem gewaltigsten Beherrscher der Rhythmik, selbst in seinen Jugendstücken oder, möchte man sagen, grade in diesen, jene krüppelhaften Verse zutrauen? Denn die süsseste und vollste Gewalt der Rede wie des Verses hatte er, so lange ihm selbst das Herz jugendlich schwoll, grade wie Göthe, und die metrischen Anstösse in so zierlichen Schöpfungen wie die *Two Gent.*, *Com. of Err.*, *L. L. Lost*, *Rom. and Jul.*, *M. N. Dr.* machen einen so unharmonischen Eindruck, wie die von Barbarenhänden ausgeschlagenen Spitzen und Schnörkel eines venetianischen Palastes.

Wenn also der MC. nicht auf eine Autorität sich stützte — und das Gedächtniss kann ihn bei so vielen und kleinen Einzelnheiten nicht immer geleitet haben —, so zeigte er durch seine metrischen Emendationen nicht nur oft den grössten Scharfsinn, sondern überhaupt durch das Prinzip mehr Geschmack und feinere Einsicht in das Wesen von Kunst und Dichtung, als mancher gelehrte Kritiker **).

---

*) Abgesehn von den auch schon in seinen ältesten Stücken eingestreuten Alexandrinern.

**) Es war eine Annahme der Verzweiflung, wenn man meinte, in dem Shakspeare'schen Blankverse könne jeder Fuss eine Silbe zu wenig haben. Wie wäre es denn möglich, dass die correctesten Stücke dieser metrischen Licenzen wenig oder gar Nichts haben? Die melodischsten, reinsten Formen sollten also wohl gar die corruptesten sein! *O gentle Shakspeare!* Vielmehr wird dadurch gar sehr die Vermuthung unterstützt, dass nur einigen Stücken Originalhandschriften zu Grunde lagen, z. B. dem Julius Caesar.

Warum änderte er denn aber nicht noch mehr? nicht überall, wo metrische Defekte da waren? Vielleicht, weil er seine geniale Mühwaltung durchzuführen nicht den Fleiss besass? Vielleicht auch, weil er seine Handschrift nur an bedeutenderen Stellen verglich; vielleicht auch, weil diese schon Corruptelen hatte? Vielleicht, weil seine Autorität viele absichtlich unregelmässige Verse hatte! — Genug, gegen die Annahme handschriftlicher Autorität folgt aus dem nicht überall Aendern durchaus gar Nichts.

XIII.

§. 195.

Rückblick.

Ueberblicken wir alle bisher behandelten 12 Emendationsgattungen, so ergiebt sich daraus ein ungemein günstiges Resultat für den MC.

1. Wenn auch die bei weitem meisten Aenderungen solche Stellen betreffen, in denen die alten Drucke keine Varianten darbieten, so benutzte der MC. diese doch offenbar, und zwar einerseits mit vollkommener Freiheit des Urtheils, indem er ihnen eben so oft nicht folgte als folgte. Auch finden sich einige merkwürdige Uebereinstimmungen mit der ältesten bekannten Gestalt von Balladen-Fragmenten: §. 120. und 132.

2. Er stützte seine Kritik durchweg auf einen plausiblen diplomatischen Grund, ohne darum den kühnsten Mitteln, wie dem Einsetzen neuer Zeilen und Umändern in vollkommen unähnliche Wörter, ganz zu entsagen.

3. Er ging nicht von der Voraussetzung Eines Corruptelengrundes aus, sondern nahm alle nur erdenklichen Arten der Lese-, Schreib-, Druck- und Hörfehler, auch in sehr geringem Grade der Glossen, an. Seine Grundhypothese wäre also die von unsäglicher absichtsloser Verderbniss eines übrigens authentischen Textes.

4. Er besserte auf diese Weise nicht nur auf's Genialste viele ganz unverständliche Stellen, sondern erstreckte seine Kritik auch auf vieles Unbedeutendere, fast überall deutlich zum Vortheil des Textes. In jenen Stellen trifft er oft auf das Ueberraschendste mit den besten Kritikern des Dichters zusammen. Man hat deren 329 gezählt.

5. Er machte zwar im Allgemeinen Shakspeare leichter und verständlicher, brachte aber auch sehr oft eigenthümliche, bisweilen sogar ganz neue merkwürdige Züge in den Text, die erst der Erklärung bedürfen, wie *white and green*, *elves of Cyprus, Amours or Forty Fancies, Irish,* 17th *Nov., Warwick-shire-ale, Elis* (A. Cl. 2, 3.) und die als Citate bezeichneten Stellen, deren Originale wir nicht mehr kennen (S. 74.). Mehrere Aenderungen verrathen positive gelehrte Bildung, wie *Aristotle's ethicks, Cato's, mooted.*

6. Er zeigte ebenso wenig eine Tendenz, den alten Sprachgebrauch zu modernisiren, brachte vielmehr manche seltne und alterthümliche Wörter in den Text, wie *bleaded, vinewed, wend* = *go, fond* = *foolish, bisson, sparre* (*spar*), *'sconce, drivel, tristful, new* = eben (*modo*), *ringol, in that* = dieweil, *so* = *if;* noch auch zeigte er das nicht minder verdächtige pedantische Bestreben, Geschraubtheiten und Archaismen festzuhalten oder einzuschwärzen.

7. Er verbesserte zwar manchmal sprachliche Incorrectheiten, indem er den doppelten Comparativ wie *more wider, horrible* als Adverb, verwechselte und für incorrect geltende Participialformen wie *becomed, splitted* tilgte: aber er liess nicht nur dieselben durchweg in unmittelbarster Nähe von anderen Aenderungen stehen, sondern setzte sogar Formen wie *worser, ykindled, thrusted* ein, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts schon für incorrect und veraltet galten.

8. Er ergänzte zwar eine Reihe von lendenlahmen Jamben und reducirte einige schleppende auf das richtige Mass, huldigte aber dennoch keineswegs einem durchstehenden Grundsatz metrischer Gleichmacherei, ja beförderte sogar

bisweilen durch seine Lesarten die geschmackvolle Unregelmässigkeit des Verses.

9. Wir entdecken zwar in der Anwendung stärkerer oder schwächerer kritischer Hülfsmittel eine Verschiedenheit nach den Stücken, diese stimmt jedoch mit dem auch sonst bekannten verschiedenen kritischen Zustande der einzelnen Dramen überein. Ein willkürliches Vorwalten eines oder des anderen Emendationsprinzips ist nirgends bemerkbar.

10. Der MC. zeigt, ausser wenigen Rasuren, die nicht bei den verzweifeltsten Stellen oder den kühnsten Aenderungen sich finden, nicht die geringste Spur eigener Mühwaltung: Alles hat ein leichtes, mechanisches Aussehn.

Ich glaube also dieser Kritik einen gewissen Charakter des tendenzlosen Universalismus vindiciren zu dürfen: gewiss das beste Zeugniss, welches sich eine Kritik erwerben kann; vielleicht gar ein Kriterium, dass sie mehr als alle gewöhnliche Kritik leistete, dass sie eigentlich gar keine Kritik ist, sondern nur zeigt, was Kritik sein sollte.

XIV.

§. 196.

Aber in schneidendem Widerspruche mit diesen Resultaten steht es, wenn wir den MC. eine nicht unbeträchtliche Menge von reimlosen Jamben in gereimte Couplets umwandeln, so wie sehr viele Passagen, die unläugbar dem Dichter angehören, darunter auch schwierige, ausstreichen sehen. Beides verräth eine bestimmte, aus eigenem Geschmack und Urtheil, oder aus Rathlosigkeit oder aus Bühnenrücksichten hervorgehende Tendenz, und würde der Autorität des MC. den gefährlichsten Stoss beibringen.

§. 197.

Denn während alle jene Aenderungen und Zusätze sich als Gattungen unter das Eine Prinzip der Annahme unsäglich starker und durch Vervielfachung des Fehlers mitunter unkenntlich gewordener, immer aber doch ursprünglich zufälliger Corruption stellen lassen, tritt bei den Reimänderungen nicht nur das undiplomatische und das sporadische Element in so auffälliger Weise hervor, dass das Mitwirken einer Absicht unverkennbar ist, sondern es ist auch so selten ein schlagender Gewinn für den Zusammenhang damit verbunden, dass vielmehr die alte wie die neue Form dafür gleich gut ist. Lag die Absicht nun in dem MC., so müssen wir gestehen, dass er gewaltsamer als irgendwo sonst zu Werke ging, und dass er sich den Spass gemacht

haben muss, auf eine sehr geschmackvolle Weise in den Stücken, welche er für des Dichters Jugendstücke hielt und in denen er schon einen ausgedehnteren Gebrauch des Reimes vorfand, neue Couplets einzusetzen.

Es wäre demnach schon ein ziemlich überlegter, ein gelehrter Spass gewesen *). Denn von den sechzig durch des MC. Lesart eingesetzten neuen Reimen fällt auf siebzehn Schauspiele kein einziger, siebzehn andre Reime auf nur zwölf, und alle übrigen, drei und vierzig an der Zahl, in folgender Weise auf sieben Stücke:

auf	Titus Andronicus	14	neue Reime
„	Heinrich VI., erster Theil . .	8	„ „
„	Die beiden Veroneser . . .	6	„ „
„	Heinrich VI., zweiter Theil .	5	„ „
„	Komödie der Irrungen . . .	4	„ „
„	Liebes Leid und Lust . . .	3	„ „
„	Die bezähmte Widerspänstige	3	„ „

Alle bisherigen Untersuchungen haben dahin geführt, dass diese sieben Stücke die ältesten des Dichters sind, d. h. dass wir darin die älteste Tragödie, die beiden ältesten Historien, die vier ältesten Komödien besitzen. Mindestens also dafür, dass sie die eigentlichen Jugendarbeiten des Dichters sind, wäre durch diese von derselben Hypothese ausgehende allerfrüheste Kritik eine artige Bestätigung gewonnen.

§. 198.

Dadurch würde freilich der MC. einen deutlichen Beleg seiner dichterischen Gewandtheit gegeben haben. Wer würde es ihm nachmachen, die Aufforderung zur Jagd im Titus Andronicus:

*) Nachdem ich in diesem Sinne die §. 47. 48. gemachten Andeutungen schrieb, erhielt ich die geschickte Auseinandersetzung von Herrn Frese in der dritten Lieferung des „Ergänzungsbandes“, mit der ich vollkommen übereinstimme. Ich kann mich daher im Obigen etwas kürzer fassen.

*The hunt is up, the morn is bright and grey**),
The fields are fragrant, and the woods are green.
Uncouple here, and let us make a bay,
And wake the emperor and his lovely bride,
And rouse the prince, and ring a hunter's peal,
That all the court may echo with the noise.
Sons, let it be your charge, as it is ours,
To attend the emperor's person carefully:
I have been troubled in my sleep this night,
*But dawning day new comfort hath inspir'd.***)

---

*) Der Morgen kann wie das Auge *grey* genannt werden, vgl. T. G, 4, 1. §. 36. Ist es nicht auffallend, dass durch des MC. Textrecension dreimal diese Anwendung des „Grau" wegfällig wird? Denn auch *The grey-ey'd morn:* R. J. 2, 3 (4). wird von ihm getilgt, vgl. §. 28. Ist dies eine Spur modernisirender Kritik, oder hat man den Chaucer'schen Gebrauch von *grey* schon früh in den Text dieser drei Jugendstücke eingesetzt? etwa der Dichter selbst nach einer Bekanntschaft mit den älteren Poeten?

**) Meinem rhythmischen Gefühle nach merkt man deutlich, dass die Wucht auf die letzte Hebung fällt, als habe einmal ein Reim dagestanden. Das trifft keineswegs den ganzen Titus Andronicus, wie es z. B. fast vom ganzen ersten Tamerlan Marlowe's gilt. Am feinsten ist hierüber Collier's Bemerkung *H. of D.* P. III, p. 129 ff. Um dies zu verdeutlichen, will ich die am stärksten gereimte Stelle im ganzen Marlowe: *Jew of Malta* 4, 3. (I, p. 319 Dyce.) erst gereimt wiedergeben:

Verlassen woll'n wir dies armsel'ge Land
Und segeln fort in's griechische Paradies —
Ich bin dein Jason, du mein goldnes Vliess! —
Wo bunte Decken sich auf Wiesen breiten
Und Bacchus Reben Alles überspreiten,
Wo Hain' und Wälder gehn in prächt'gem Grün;
Adonis ich, du Amors Königin;
Die Wiesen, Gärten, Zäun' und Heckenthor'
Statt Schilf und Binsen tragen — Zuckerrohr!
In jenen Wald, bei Jovis Schein,
Komm mit mir, Liebste, und sei mein!

und dann in reimlose Verse umsetzen:

Verlassen woll'n wir dies armsel'ge Land
Und segeln fort nach Hellas grüner Bucht —
Ich bin dein Jason, du mein goldnes Vliess! —
Wo bunte Teppiche auf Wiesen prangen
Und Bacchus Reben Alles überdecken,

so umzusetzen:

The hunt is up, the morn is bright and gay,
The fields are fragrant, and the woods are wide.
Uncouple here, and let us make a bay,
And wake the emperor and his lovely bride,
And rouse the prince, and sing a hunter's round,
That all the court may echo with the sound.
Sons, let it be your charge, and so will I,
To attend the emperor's person carefully:
I have been troubled in my sleep this night,
But dawning day brought comfort and delight. —

Aber was würde dann aus seiner Autorität? Würde sie nicht gänzlich zusammenfallen, und er nur wie ein kluger und kühner, aber höchst willkürlicher Bearbeiter des Dichters dastehen?

Man könnte aus der zu jener Stelle hinzugefügten Notiz: *Horns wind; they sing „The hunt is up"* schliessen, jene Umsetzung in gereimte Verse habe einen Bühnenzweck gehabt, dies eben sei das Stück, welches dadurch habe sangbarer gemacht werden sollen. Allein warum wäre dies denn grade in diesem Stück, vermuthlich dem alleräItesten des Dichters, geschehen? warum die übrigen Reimänderungen in demselben Stücke? warum solche in keinem anerkannt späten Stücke des Dichters?

Vernünftiger Weise können wir nicht anders als muthmassen, der MC. habe einen mit den Jugendstücken als solchen zusammenhangenden Grund zu seinen Aenderungen

---

Wo Hain und Waldung steht in grünem Schmuck,
Adonis ich, du Amors Königin;
Die Wiesen, Gärten, Zäun' und Hecken all
Statt Schilf und Binsen tragen — Zuckerrohr!
In jenen Wald, bei Jovis Licht,
Komm mit mir, Liebste, und sei mein!

Ich halte dies freilich für eine eingeschobene Stelle, vielleicht von Th. Heywood 1633 gemacht, um durch die Erinnerung an das beliebte Lied Marlowe's: „Komm mit mir, Liebste, und sei mein!" ein Beifallsklatschen zu gewinnen. Der Zusatz „bei Jovis Schein" ist recht absurd, und der scheussliche Ithamore fällt mit seiner idyllischen Sentimentalität gänzlich aus der Rolle.

gehabt, also etwa eine Reminiscenz, dass in diesen ersten Dramen ursprünglich mehr gereimt gewesen sei.

Gesetzt nun, er habe keinen anderen gehabt, als bei allen übrigen, nämlich dass er einfach aus einem vor ihm liegenden MS. übertrug: was würde daraus folgen? Dann müsste die Absicht auf Seiten der Hgg. der Vulgata oder gar auf der des Dichters selbst zu suchen sein. Hatten denn die Schauspieler, hatte der Verf. selbst einen Grund, die Reime in seinen Stücken zu vermindern?

Allerdings. In seiner unreiferen Periode reimte er viel öfter: was Wunder, wenn er seine früheren Stücke selbst später auch etwas mehr von dem Reimgeklingel reinigte, mehr und mehr auf Vertiefung des Inhalts ausgehend und die verführerischen Reize der Form verschmähend? Aber die Sache lässt sich vielleicht noch tiefer historisch nachweisen.

§. 199.

Marlowe war der eigentliche Begründer des dramatischen Verses für die ganze neuere Zeit. Denn obwohl der reimlose fünffüssige Jambus schon vor ihm einige Male, aber in steifer, ungeschickter Weise und nur zu Privataufführungen von gelehrten Dramatikern angewandt war*), so war Marlowe doch der Erste, der vor dem Publikum damit auftrat, und dessen erstes Stück Tamerlan der Grosse einen so ungeheuern Beifallssturm erregte, dass fortan der reimlose Jambus (*blankverse*) die Bühne beherrschte, dass Stücke, deren erster Theil in den alten Formen (Prosa oder gereimten Jamben) geschrieben waren, nun im Blankverse fortgesetzt wurden **), und dass der zu Anfang dagegen auftauchende neidische Tadel bald im Einklang mit der allgemeinen Stimme sich in die Bewunderung und Nacheiferung der Tadelnden selbst (*Greene, Peele, Nash*) verwan-

*) Collier, *Hist. of Dram. Poetry* III, p. 107 ff. Marlowe ed. Dyce I, p. VIII. LV.

**) Collier l. l. III, p. 124.

delte. Dieser Umschlag geschah 1586—1587, gerade zwei Jahrhunderte vor einer ganz ähnlichen Erscheinung in Deutschland, als Schiller durch seinen Don Carlos unsere edlere dramatische Form volksthümlich machte; wie diese beiden Stücke sich in überschwenglicher Kühnheit, Zerdehnung im Ausführen, übertriebenem Lob und übertriebenem späteren Tadel und Spott — *αἶνον ἔβα κόρος* — gleichen, so entspricht der für eine Privataufführung (1562) bestimmte Gorboduc von Norton und Sackville dem auch nicht für die Bühne bestimmten und im Augenblick Schiller's Räubern gegenüber wirkungslosen Nathan Lessing's. Ganz um dieselbe Zeit kam Shakspeare nach London. Obwohl Marlowe nicht älter war, so schoss sein Stern doch viel schneller empor und stand eine Zeit lang allein am Himmel. Dass aber nur wenige Jahre vergingen, bevor Shakspeare als gefährlicher Nebenbuhler um die Volksgunst auftauchte, bezeugt die berühmte Stelle in der nachgelassenen Schrift Greene's vom Jahre 1592, worin er Marlowe u. A. so anredet: *Unto none of you (like me) sought those burs to cleave; those puppits, I meane, that speake from our mouths, those anticks garnisht in our colours .... there is an upstart crow beautified with our feathers, that, with his Tygres heart wrapt in a players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blankeverse as the best of you, and beeing an absolute Johannes-fac-totum, is in his owne conceyt the onely Shakescene in a countrey. O that I might intreat your rare wittes to bee imployed in more profitable courses, and let these apes imitate your past excellence, and neuer more acquaynte them with your admyred inventions! .... it is pitty men of such rare wits should bee subiect to the pleasures of such rude groomes ... these buckram gentlemen .... such peasants ... other new commers**). Ich führe diese Worte so ausdrücklich an, um zu zeigen, wie eine andere, bisher, so

*) Collier: Sh. I, p. CXXXI. Dyce: Marl. I, p. XXVIII f.

viel ich weiss, unbeachtete Stelle es bestätigt, dass hier Partei gegen Partei gestanden habe, und dass die eine, zu welcher der gelehrte Magister Artium (Marlowe) gehörte, der andern, zu der der ungelehrte Shakspeare zählte, namentlich den Vorwurf der Rohheit und Bäuerlichkeit machte. Marlowe hinterliess eine angefangene Ueberarbeitung des griechischen Gedichts von Pseudo-Musäos: Hero und Leander, welche nachher von Chapman vollendet wurde. Da begründet er die Feindschaft zwischen Hermes, dem Gotte der Kunst und Wissenschaft, und den Schicksalsgöttinnen durch eine mythologische Erzählung, und schliesst so:

And but that Learning, in despite of Fate,
Will mount aloft, and enter heaven-gate,
And to the seat of Jove itself advance,
Hermes had slept in hell with Ignorance.
Yet, as a punishment, they) added this*
That he and Poverty should always kiss;
And to this day is every scholar poor;
Gross gold from them runs headlong to the boor.
Likewise the angry Sisters, thus deluded,
To 'venge themselves on Hermes, have concluded
That Midas brood shall sit in Honour's Chair,
To which the Muses' sons are only heir;
And fruitful wits, that inaspiring are,
Shall discontent run into regions far;
And few great Lords in virtuous deeds shall joy,
But be surpris'd with every garish toy,
And still enrich the lofty servile clown,
*Who with encroaching guile keeps learning down.**)*

Wer sähe nicht, dass diese Stelle einen durchaus polemischen Charakter hat und dass sie auf das Schlagendste mit den Worten Greene's übereinstimmt? Aller Wahrscheinlichkeit nach schrieb Marlowe dieses 1592—1593, dicht vor seinem Tode (1. Juni 1593), denn sowohl die grössere innere Vollkommenheit jener Nachbildung, als auch der Umstand,

---

*) i. e. *the Destinies*, die Parcen.

**) I. Sestiade s. f. Vol. III, p. 23. 24. ed. Dyce.

dass er nur zwei Sestiaden vollendete, sprechen dafür, dass es eines der letzten Werke Marlowe's war. Alle einzelnen Züge: der Mangel an streng-klassischer Bildung*), der aufstrebende, in die Provinz der Gelehrsamkeit Eingriffe machende Ehrgeiz, die Gunst bei den Grossen, die Verbindung des Erhabenen mit höfischer Unterthänigkeit **), die Wohlhäbigkeit — lassen sich recht wohl auf Shakspeare deuten, und es wäre nur das dabei interessant, dass sich diese Züge, z. B. die anfangende Wohlhäbigkeit, schon 1593 so bemerkbar gemacht hätten, — wir wissen freilich, dass Shakspeare schon 1589 eine ansehnliche Stellung als Actieninhaber des Blackfriars-Theaters einnahm, — so wie dadurch bestätigt würde, was wir allerdings schon vermuthen konnten, dass Marlowe äussere Noth litt und nun auch im Publikum zu sinken anfing. Die Rivalität der Theater mag das Ihrige dazu beigetragen haben; wir wissen, dass Marlowe zum Vorhangstheater, Shakspeare aber zur Blackfriars-Gesellschaft gehört habe***).

---

*) S. §. 148. Auch sonst finden sich Anspielungen der Art, z. B. S. 33. in demselben Gedicht die *illiterate hinds*. Shakspeare kam aus einer unscheinbaren Landstadt. Aber er konnte von Greene und Marlowe sagen: μαθόντες δὲ λάβροι κόραχες ὣς ἄχραντα γαρύετον Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον, und es war auch Shakspeare's fundamentale Lebensansicht, dass die Natur über das Wissen und über die conventionelle äussere Grösse ginge.

**) Marlowe war in religiöser und selbst in politischer Hinsicht ein Revolutionär: der Grundgedanke und Schluss seines Tamerlan erinnern an Prometheus, sowie an Robespierre und seinen Deismus; unbegrenzte, rasende Menschenkraft wird in ihrer Berechtigung gegen Gott und Menschen dargestellt. Die Truppe des Lord Kämmerers, zu der Burbadge und Shakspeare gehörten, scheint am wenigsten (vgl. jedoch *A. of the St.* I, p. 358.) Anstoss in religiöser und politischer Hinsicht gegeben zu haben. Die des Lord Admirals, zu der Alleyn und früher auch Marlowe gehörten, verging sich bisweilen, wenn wir dies auch nur vom Jahre 1597 wissen, wo ihr eine Zeit lang das Aufführen verboten ward.

***) Unzweifelhaft machte auch noch lange nach Marlowe's Tode die rivalisirende Truppe des Lord Admiral starken Gebrauch von Marlowe'schen Aufführungen. Sie hatte keinen Dichter unter sich, der immer Neues, immer Schönes erschuf, wie die des Blackfriars- und des Globe-Theaters, um so mehr

§. 200.

Auch könnte man in der Art, wie Shakspeare einige Jahre nach Marlowe's Tode, als das Bedauern seines unglücklichen Schicksals die Anerkennung seines Talentes begünstigen musste, berühmte Marlowe'sche Stellen parodirt, eine gewisse Feindseligkeit erkennen. Denn von den drei Stellen

2 H. IV. 2, 4. M. W. 3, 1. A. Y. L. 3, 5.

ist die erste offenbarer Spott, wie die entsprechende Stelle im 2. Tamerlan (4, 3. p. 194.) ihn von verschiedenen gleichzeitigen Schriftstellern erfuhr *); die zweite nicht minder, indem Shakspeare das allbeliebte Gedicht Marlowe's: Der traurige Schäfer an seine Geliebte arg verhöhnte. Es lautet:

Komm mit mir, Liebste, und sei mein,
Und alle Lust soll unser sein,
Die Thal und Hügel, Wies' und Feld
Und Wald und steiler Berg enthält.

Und wir wolln sitzen auf dem Stein,
Sehn, wie der Hirt treibt aus und ein,
Am seichten Bach, zu dessen Fall
Der Vogel tönt sein Madrigal.

Da mach' ich Dir ein Bett von Rosen
Und von tausend duft'gen Moosen,
Ein Blumenmützchen und einen Rock,
Durchstickt mit Blättern vom Myrthenstock;

Ein Kleid von Wolle wunderfein,
Entrupft den hübschsten Lämmern mein,
Schön weiche Pantoffeln, sobald es kalt,
Und goldne Schnallen ihnen zum Halt;

Einen Gürtel von Stroh und Epheurank
Mit Ambraknopf und Korallenspang,
Und sollt's Dir nicht zu wenig sein,
Komm mit mir, Liebste, und sei mein!

---

zog sie mit dem Altbeliebten den Janhagel an. Die vielen Marlowe'schen Bezüge in Henslowe's Tagebuch nach 1593 beweisen dies zur Genüge.

*) Siehe Dyce: Marlowe vol. I, p. XI.

Die Schäferbuben solln tanzen und singen
An jedem Morgen, den der Mai mag bringen.
Wenn diese Lust Dir gnug kann sein,
Komm mit mir, Liebste, und sei mein!

Dies Lied, das an das Weiche, Refrainhafte, Graziöse*) der besten neapolitanischen Volkslieder erinnert, auch in besonderen Zügen:

No vestito de velluto
Te lo faccio 'mmeretà **)

wird von dem wälsch redenden Pfarrer Evans nicht eben mit anerkennender Gerechtigkeit und Zartheit gegen einen gestorbenen Nebenbuhler, sondern sehr burlesk durchgehechelt:

Evans: .... ich werte ihm seine Kläser um seine Schelmekopf schmeisse, wenn ich kuthe Kelegenheit zu dem Ting ersehe. Kott pehüte mir!

(singt:)

Am stille Pach, zu tessen Fall
Ertönt der Vökel Matrikal,
Lass uns ein Pett von Rose streun,
Und tausend würz'ge Plume fein, —
Am stille Pach ....

O du himmlische Küte! Ick habe besondere Tisposition zu weine!

Ertönt der Vökel Matrikal ....
An Wasserflüssen Papylon, — — —
Und tausend würz'ge Plume fein, — —
Am stille ....

Simpel: Dort kommt er! Dorther, Sir Hugh! —

Evans: Er ischt willkomme!

Am stille Pach, zu tesse Fall ....
Kott schütze den Kerechte! —

---

*) Wie niedlich das „Madrigal", das Puderstäubchen im Haare dieser Schäfer! Es ist bei Marlowe eine ideale Welt in sentimentaler Fassung, bei den Neapolitanern eine reale in gutmüthig-naiver; jene Aehnlichkeit ist also mehr äusserlich als innerlich.

**) *La Carolina*, Vers 4. Noch ausgeführter: *Luvifella*, Vers 4—6.

Aber auch an der dritten Stelle, wo Shakspeare Phöbe, die sich auf den ersten Blick verliebt, ausrufen lässt:

> O (todter) Schäfer, nun kommt mir dein Spruch zurück:
> „Wer liebte je, und nicht beim ersten Blick?"

wo unter dem „Schäfer", sowohl wegen obiger Ballade, als auch wegen seines Haupthelden, des scythischen Schäfers „Tamerlan", sogleich Marlowe verstanden werden musste, und wo eine sehr schöne Stelle aus Hero und Leander (III, p. 12.), von der magischen Gewalt der Liebe, gemeint war, ist es die Frage, ob Shakspeare hier seines berühmten Rivalen habe — nach seinem Tode — ehrend und nicht nur humoristisch gedenken wollen. Denn da Phöbe sich dadurch lächerlich macht, dass sie sich in ein als Jüngling verkleidetes Mädchen verliebt, so kann der berühmte Spruch: „Wer liebte je etc." nur ironisch auf sie passen. — Noch in mehreren andern Stellen glaube ich Anspielungen auf Marlowe zu finden; sicher scheint mir dies in den Reden des Marokkaners im Kaufmann von Venedig.

§. 201.

War also überhaupt ein Verhältniss der Rivalität da, und hatte Marlowe allen Anderen den Weg in Rücksicht auf das Versmass gewiesen, so kann man hierin den Kern der Greene'schen Vorwürfe suchen. Wenn Shakspeare den reimlosen Jambus annahm, so that er dies nach Marlowe's Vorgang. Aber sehr natürlich wäre es gewesen, wenn in Folge jener Opposition Shakspeare nicht sogleich den Reim ganz aufgegeben, sondern von demselben mehr Gebrauch gemacht hätte, als Marlowe, ohne dessen Erfindung zu verschmähen, so dass er erst gegen die Zeit von Marlowe's Tode dessen Vers ganz adoptirte, und dass darüber erst der Streit arg geworden sei. Die Verminderung der Reime könnte in den älteren Stücken also gar wohl nach Marlowe's Tode von Shakspeare vorgenommen sein.

Shakspeare's Stil wäre dann eine Mischung aus Neuerem und Altem gewesen, und das konnte Marlowe, besonders an das von ihm verworfene Reimgeklingel denkend, von seinem Standpunkte aus „bunten Flitterkram" (*garish toy*) nennen; da er ja gleich bei seinem ersten Auftreten mit grosser Kühnheit und klarem Bewusstsein den früheren Stil, sowohl den reimenden als den prosaischen, verdammte. Es heisst im Prolog zum ersten Tamerlan:

Vom Leierton gereimten Unverstands *)
Und Kunstideen im Sold der Gröblichkeit
Hin führ' ich euch in's prächt'ge Kriegsgezelt,
Zu hören da den Scythen Tamerlan
Mit schreckend hohem Wort**) die Welt bedräu'n etc.

§. 202

Wirklich macht Marlowe vom Reim nur sparsam Gebrauch: so finde ich im I. Theil des Tamerlan 19, im II. 16 Couplets, 13 im Juden von Malta, 17 in Eduard II. ***); also im Ganzen gleich viel in jedem Stücke, und zwar meist an besonders gehobenen Stellen. In derselben Weise bringt Marlowe den Alexandriner****), so wie auch den weiblich auslautenden†) nicht gereimten Vers, an besonders markirten Stellen an. Nur selten folgen mehrere Couplets auf einander, wie 5 in der idyllischen Passage im Juden I, p. 319.; freilich

---

*) *From jigging vains of rhyming mother-wits.*

**) *High astounding terms.*

***) Demnach ist das Urtheil des Herrn Collier (*H. of D. P.* III, p. 123.) zu berichtigen, als habe Marlowe allein im I. Theile des Tamerlan noch ein wenig dem alten Reimusus gehuldigt.

****) So am Schlusse einer langen pathetischen Rede I, 28., am Anfange des grossen Monologs ib. 97., am Ende des ganzen Stücks ib. 115. sogar ein 7füss. Jambus. (Schiller, Wallenstein 2, 7.: „Noch seh' ich nicht, wie sie zu ihren vorgeschossnen Geldern", wo aber der Dichter vielleicht „Noch seh' ich nicht" als eine Zeile für sich nehmen wollte.)

†) I, p. 99. ist die Sentenz: *That virtue solely is the sum of glory* dadurch hervorgehoben, wie p. 147. die pathetische Schlusszeile. Ganz selten machen zwei Wörter das weibliche Versende aus, so unter den 26 weiblichen Ausgängen im zweiten Tamerlan nur der eine p. 190.: *infect thee.*

kann Niemand dafür stehen, dass die Stelle ächt ist, da dies Stück uns nur in einer 40 Jahre nach des Verfassers Tode gedruckten Form bekannt ist *). Reicher Reim **), Dreireim ***), Assonanzen ****), letztere ungemein häufig, kommen vor; Wechselreim und Wechselassonanz †) sehr selten. Die Assonanz war ein Ueberbleibsel von dem verdrängten Reim, indem sich der Dichter noch, ohne es zu wollen, zu einem gewissen Gleichklang am Ende hingezogen fühlte.

In der Behandlung des Reimes zeigte also (denn da der Faust stark überarbeitet ist, kann er nicht mitzählen) Marlowe durchweg ein und dasselbe Prinzip, während in der metrischen Behandlung des *Blankverse* (Einmischung von Trochäen, Anapästen etc. etc. —, namentlich Einschneidung des Verses durch das Satzende) sich vom ersten Tamerlan bis zu Eduard II. ein sehr merklicher Fortschritt offenbart: und der Vers in letzterem Stücke fast ebenso frei und mannigfaltig, wenn auch nicht so klangvoll und reich dahin fliesst, als der Shakspeare's.

§. 203.

Shakspeare zeigt von vorn herein eine so geschmackvolle Behandlung des *Blankverse*, wie Marlowe kaum einzeln in seinen besten Stücken. Darin war Shakspeare ganz Göthe ähnlich; es fiel ihm gleich von Anfang an wie vom Himmel zu: wie leicht, wie frei, wie elegant ist schon zum Beispiel in der Komödie der Irrungen der Vers behandelt!

*) S. §. 198, Anm. **)

**) I, 23. 109. 238 (*quantity — calamity — captivity*). 301.

***) I, 97. an sehr gehobener Stelle *night, light, fight*.

****) I, 44. *wish — Persepolis*; 75. *slave — love*; 148. 162. 213. 238. *frame — trade, Rhine — vines*; 239. *rejects — steps*; 288. *Fates — unfortunate*; 258. *attends — laments*; 261. *mine — crime*, *steel — tear*; 264. *fear — ears*; 267. *look — droop*.

†) Jener I, p. 185.: *again — moves — Tamburlaine*; diese p. 74.: *showers — down — power — rage* und 148.: *Christ . . . . sight*.

Gleich im ersten Akt sind fast ebenso viele weibliche Ausgänge*) sehr anmuthig eingemischt, als in dem ganzen bedeutend längeren zweiten Theil von Marlowe's Tamerlan zu finden sind. Und doch kann das Shakspeare'sche Stück nur wenige Jahre nach dem Marlowe'schen geschrieben sein. In Marlowe's ersten Stücken, wie in denen Schiller's: — welch' offenbares Ringen mit der Form, welche Kühnheit und Grossartigkeit! — Bedenken wir nun, dass neben dieser vollkommneren Handhabung des Blankverses dem Reim eine grössere Ausdehnung gelassen ist**). Gleich im ersten Akt der *Com. of Errors* sind acht Couplets eingestreut, die erste Scene des zweiten Aktes ist fast ganz in Reimen, auch am Ende des zweiten ist partienweise gereimt. Dreireime sind gar nicht selten; im dritten Akt sind ganze 50 Zeilen in Wechselreimen; und ebenso ist es in den beiden anderen ältesten Komödien: *Love's Labour Lost* ist noch dazu zur Hälfte in Prosa. So werden wir es ganz natürlich finden, dass Marlowe diese bunte, zierliche Mischung, die doch zum Theil seine Erfindung war, nicht ohne Eifersucht das Publikum anziehen sah, und dass, wer diesem „blendenden Flitterkram" des „Eindringlings", des „erhaben-schmeichelnden Tölpels" den Preis gab, ihm ein anderer Midas schien. Denn auch die ältesten Historien und Tragödien tragen diesen Charakter, an dem noch Romeo

*) Auch der bei Marlowe fast gar nicht vorkommende, aus zwei Wörtern bestehende weibliche Ausgang: *gave you*.

**) *H. of D.* P. III, p. 116.: „das wenigstens steht fest, dass Shakspeare in seinen frühesten Stücken eine grössere Hinneigung zum Reimen zeigt, als einige seiner Zeitgenossen". Hierauf machte Herr Collier also schon vor 23 Jahren aufmerksam. Ein höchst interessanter Beleg hiefür wäre die älteste Gestalt von Romeo und Julia (in der von Herrn Delius, Sh. Lex. S. 168 ff. mitgetheilten Scene [2, 6] sind sieben Couplets in der Form der Quarto 1, während von Quarto 2 an nur zwei Couplets, darunter ein neues), wenn es fest stände, dass diese zuerst publicirte Version wirklich auch die älteste Form des Trauerspiels von der Hand des Verfassers wäre.

und Julia und Richard II. Theil nehmen; auch der Marlowe sonst im Stil und in einzelnen Ausdrücken unläugbar ähnliche Titus Andronicus ist in der Versification besser durchgeführt, als Marlowe's Stücke, höchstens Eduard II. ausgenommen.

Aber da der Zeitgeschmack einmal gegen den Reim entschieden hatte und für die Marlowe'sche Form, so sehen wir auch Shakspeare in den späteren Stücken ihn immer mehr auf das von Marlowe angegebene Mass beschränken. Dieser reinere Kunststil fängt ungefähr da an, wo die angeführten älteren Dramatiker rasch nach einander wegsterben.

§. 204.

Wie sollen wir nun über die durch den MC. gebotenen Zurückführungen auf den Reim in eben diesen Jugendstücken urtheilen? Zwar verschwinden sie gegen die Menge der schon im alten Text befindlichen, zwar sind einige an sich, der Umgebung nach nothwendig oder wahrscheinlich; aber die meisten sehen aus wie Willkür, und die sporadische Natur aller Emendationen erwogen, wäre zu folgern, dass diese Kritik in ihrer Vollständigkeit auch mehr neue Reime in eben diesen Stücken gebracht haben würde.

Dann müsste man vermuthen, es seien dieselben ursprünglich noch bedeutend stärker gereimt gewesen, und hätte der Dichter selbst (?) dem späteren Geschmack zu Liebe manche der Reime wieder gestrichen; der MC. habe sich aber, wenn er das Original-MS. vor Augen gehabt habe, an die älteste Lesart (die vielleicht oft nicht leicht zu entziffern war, daher das S. 28. erwähnte Ausstreichen) gehalten: die Dictirer oder Abschreiber für die Drucke aber hätten sich nach den im Original-MS. enthaltenen Correcturen gerichtet*).

*) Doch ist wohl zu beachten, dass im Titus Andronicus der MC. der verloren gegangenen Quarto von 1594 gefolgt sein könnte.

§. 205.

Dem Schauspielergeschmack kann ich, da so manche der Nichtreime an Passlichkeit den Reimen mindestens gleich stehn, doch nicht so viel einräumen, als ich S. 73. that. Die Umänderungen, denke man sie sich wie man wolle, müssen von kundiger Hand gemacht sein.

Nur eine ist ganz schlecht. Nach Hamlets Tode sagt Horatio:

Now cracks a noble heart. — Good night, sweet prince;
And flights of angels sing thee to thy rest!

Dann hört man Trommeln hinter der Scene, Horatio fährt fort:

Why does the drum come hither?

und es folgt die ganze Fortinbras betreffende Schlussscene. Der MC., welcher diese ganz durchstreicht, verändert *sweet prince* in *be blest* und fügt dann hinzu:

While I remain behind to tell a tale,
That shall hereafter turn the hearers pale.

Diese ziemlich schalen und monotonen Verse könnten, glaube ich, selbst dem Dichter als Geschäftsmann, der die Verkürzung seiner herrlichen Dichtung für die Bühne besorgte, kaum angehört haben, und auch Herr Collier verwirft dieselben unbedingt. Vermuthlich aber sind sie von allen übrigen Zusätzen und Reimänderungen zu trennen und zu den übrigen sichtlich auf die Aufführung bezüglichen Dingen zu rechnen.

Ich habe dies deutlich anzugeben nicht unterlassen wollen; für die übrigen Reimänderungen im Einzelnen kann ich jetzt auf Herrn Frese verweisen: Einleitung S. XVI ff. Meine Beobachtung führte natürlich zu denselben Resultaten, ich brauche sie also nicht zu wiederholen.

Was ist nun natürlicher als anzunehmen, dass der MC. seine Reimwuth 40 Jahre nach Marlowe's Tode, also zu

einer Zeit, wo die Erinnerung jenes Streites über Reim und *blankverse* längst vergessen sein musste, so ausgelassen habe, als sei er von der genausten historischen Hypothese ausgegangen? — oder dass er ein altes MS. gehabt habe, welches unsre mühsam aufgefundenen Beweise für das Alter grade dieser Stücke und die grössere Hinneigung des jugendlichen Dichters zum Reimen aufs Schönste bestätigt, vielleicht erweitert? — Ich denke, uns bleibt keine Wahl.

XV.

§. 206.

Konnten wir also aus den Reimänderungen keinen gegründeten Verdacht gegen die Aechtheit der Lesarten des MC. schöpfen, so fragt es sich, ob die zahlreichen Tilgungen denselben erhöhen. Nach den uns bis jetzt vorliegenden Angaben, welche leider nicht immer genau, noch auch vollständig sind, strich der MC. Folgendes.

§. 207.

1. Temp.	2, 1.	*Seb.*	*He receives comfort .... learnedly delivered.* (30 Zeilen in Prosa)
2. -	ib.	*Seb.*	*Foul weather ..... without changing*; (40 Zeilen, meistens in Versen) (Emendationen darin)
3. -	3, 1.		*Alas, now, pray you* (½ Vers)

1. Kürzung des witzlosen Geredes zwischen den Herren, die den traurigen Alonzo umgeben. Pope hielt das Ganze für eine Interpolation der Schauspieler; Theobald wandte mit Recht ein, dass mindestens die im letzten Theil gemachte Erwähnung der Hochzeit Claribellens für den Verlauf des Stückes nothwendig sei. Der MC. stimmt also Beiden bei, als hätte er Theobald's Note gelesen!

2. Wenn diese Angabe richtig ist. Denn Sebastians Antwort: *We would so, and then go a bat-fowling* hätte dann

keinen Sinn. Diese Partie enthält ausser ähnlichen Witzreden die nach Malone's Entdeckung wörtlich aus einem 1603 gedruckten Buche entlehnte Entwickelung eines utopischen Naturstaates; man schloss daraus zuerst auf die späte Abfassung des Sturmes, ja man fand dies bestätigt durch die Auffindung eines (jetzt im British Museum befindlichen) Exemplars jenes Buches (*Montaigne Essays*, übersetzt von Florio), in dem Shakspeare's Name stand.

Beide Tilgungen können einen ästhetischen Grund haben, und dieser kann im Dichter selbst gelegen haben, da er die Witzkämpfe (wie in L. L. L.) in späterer Zeit nicht mehr liebte. Dies würde auf eine doppelte Recension führen. Auch liesse sich für die zweite Tilgung als Grund denken, dass lange nach 1603 der Naturstaat Gonzalo's, als einem nicht mehr modernen Buche entnommen, nicht mehr amüsant gewesen wäre. Interpolation ist wohl an sich denkbar, dann aber müsste der MC., der doch deshalb gestrichen hätte, weil er Nichts im MS. vorfand, die Druckfehler, die er auch hier berichtigt hat, aus eigenem Kopfe verbessert haben.

3. Warum es den Anschein hat, wie wenn der MC. diese übrigens unbedeutenden Worte der Miranda einmal habe ausstreichen wollen, ist ziemlich gleichgültig. Nur könnte es den Verdacht bestätigen, dass das MS. hier ein Gekritzel enthielt, da an derselben Stelle die Aenderung *blest* auf einer Rasur steht.

Anm. M. f. M. 1, 3. in. kann das Ausstreichen der Bühnenanweisung „*Juliet*" unter den neu Eintretenden auf Delicatesse beruhn, um nicht eine Geschwängerte auf's Theater zu bringen. Da aber der Clown die vorige Scene mit den Worten: *and there's madam Juliet* schliesst, so scheint es doch, als habe sie auftreten sollen, oder man müsste diese Worte auch streichen. Die Tieck'sche Uebersetzung schlug einen Mittelweg ein und liess sie nur vorübergeführt werden, und nicht bei der dritten Scene zugegen sein, wie es auch unmöglich des Dichters Absicht gewesen sein konnte. Vielleicht sollte des MC. Ausstreichen auch nur dies bedeuten; dann hätte Tieck schon das ganz Richtige voraus vermuthet.

§. 208.

4. C. E. 2, 1. *I see the jewel .... touching will* (3 Verse)
5. - 3, 2. *Ant. S. What complexion .... look so low* (30—40 Zeilen in Prosa)

Da der MC. die beiden folgenden Zeilen schon ausgelassen vorfand (cf. §. 40.), ist dadurch das ganze Concetto (fünf Zeilen) weggenommen. So wie es bisher verstanden war, stört es offenbar den Zusammenhang. Adriana klagt über die vermeintliche Untreue ihres Gemahls; daran lehnt sich der Schlussgedanke sehr gut:

Und kann ich nicht durch Schönheit mehr ihn werben,
Will ich, den Rest verweinend, trostlos sterben.

Wenn nun dazwischen ein Vergleich eingesetzt ist, der anhebt:

Ich seh', ein Kleinod, noch so reich gefasst,
Verliert auch seinen Glanz —

wovon kann sie anders sprechen wollen, als von ihrer eigenen Schönheit, die in den Augen ihres Mannes den Reiz verloren hat? Dies ist dem ganzen Zug der Gedanken der bitter Klagenden allein angemessen. Ich glaube daher, dass der höchst künstliche Vergleich auf jeden Fall nur auf sie selbst gehn könne, und dass an der corrupten Stelle etwa *and no woman* zu lesen ist:

Ich seh', ein Kleinod, noch so reich gefasst,
Erblindet: zwar das Gold mag man probiren,
Stets bleibt es ächt, raubt allzu oft Berühren
Ihm auch den Glanz. Doch wird den edlen Namen
Kein Weib mit Lüg' und Schande je umrahmen!
Kann ich denn nicht durch Schönheit um ihn werben,
Will ich, den Rest verweinend, trostlos sterben.

Ein Weib ist immer ächtes Gold und wird, auch so beschimpft, nicht Gleiches mit Gleichem vergelten, sondern in der Stille sich über die Undankbarkeit des Mannes zu Tode grämen. — Oder bei der alten Lesart:

Ist das des Mannes Ehre,
Dass er's durch Lug' und Trug in Schmach verkehre?

d. h. dem ächten Golde der ehelichen Liebe (der treuen Gattin) ein schlechtes, gemeines Metall, wie verfälschend, hinzumische. Doch Beides ist noch überkünstlich, und wer hier den *splendidus pannus* wegnahm, war ein geschmackvoller Kritiker, des Dichters Freund wie sein andres Ich. Welches Publikum hätte das im Augenblick verstehen können? So wenig wie die Chorlieder des Alterthums, höre ich antworten. Aber die wurden gesungen, und befriedigten den grossen Haufen schon durch den blossen Klang der Worte.

Die ganze witzige Stelle (5) kann ein ephemeres Einschiebsel sein. Als katalogisirend in der Form hätte sie auch nur erweitert sein können. Jedenfalls konnten die Anspielungen auf Nachbarländer wie Schottland unter Jacob für ebenso anstössig gehalten werden, wie der „Schottische Herr" im Kaufmann von Venedig. Auch die sehr derben Zoten mochte ein reiferer Geschmack verdammen.

§. 209.

6. L. L. L. 4, 3. *From women's eyes ..... proves excellent.* (5 Zeilen)
7. - 5, 2. *Ros. 'Ware pencils ..... all shrows!* (4 Zeilen)
8. - ib. s. f. *Biron. And what to me .... people sick* (6 Zeilen)

Merkwürdiger Weise trifft an der ersten und dritten Stelle die Streichung des MC. mit dem Verdacht einer doppelten Recension zusammen. Von jenen fünf Zeilen (6) strich schon Warburton zwei, Steevens alle; drei davon finden sich fast gleichlautend zuvor in Biron's Rede (*From women's eyes .... Promethean fire*) und passen da als Einleitung hin, während sie nachher nur die Argumentation stören. Man kann sie kaum für eine etwas schwächere Fassung des Dichters selbst halten, sie sehen mehr nach der Tendenz des Schauspielers aus, die lange künstliche Rede zusammenzufassen, daher denn die beiden zugesetzten Zeilen sehr flach sind. — Die letzten sechs Zeilen (8) sind eine so offenbare, an der Stelle ganz störende matte Zusammenfassung des später Folgenden, dass schon Thirlby, Warburton, Theobald und Tieck sie ausliessen.

Aber auch die mittlere Stelle (7), deren Aechtheit bisher Niemand bezweifelt hat, ist so dunkel und unverständlich oder, nach dem erreichbaren Verständniss, als ob die blonde Katharine pockennarbig sein müsse, so geschmacklos plump, so widrig zweideutig, dass wir sie herzlich gern los sind. Ist es nicht merkwürdig, dass der gleich darauf folgende Vers ein Alexandriner ist, der, wenn die Stelle wegfällt, durch Weglassung der dann nicht mehr nothwendigen Anrede „*Katherine*“ zum regelmässigen Verse wird? Verstärkt dieser kleine Umstand nicht den Verdacht der Interpolation? Denn wer diese ziemlich abgeschmackte Bosheit einlegte, mit der groben Erwiederung der Prinzessin an Rosaline, musste Katharinens Namen einflicken, da sich die Prinzessin nun von Rosalinen ab zu Katharinen wendet; während, wenn die vier Zeilen wegfallen, der Vers *But what* unmittelbar auf eine Bemerkung Katharinens folgt. Strich der MC. den Namen nicht durch?

§. 210.

9. M. N. D. 3, 2. *Two of the first ..... with one crest.* (2 Zeilen)

Dem zierlichen Vergleich der Mädchenfreundschaft zwischen Helena und Hermia, entnommen von der Doppelkirsche, ist ein nicht bloss dunkler und künstlicherer, sondern auch matterer und kürzerer hinzugefügt von zwei Wappenschildern unter Einem Helme. Wie dies bei Homer der Fall bei Vergleichen ist, so könnte auch hier leicht Interpolation gewaltet haben: vergl. §. 9. a. E.; §. 180, 15. Die leidenschaftlich natürliche Zornrede gewinnt sehr bei der Wegnahme dieser kalten Künstelei.

§. 211.

10. M. V. 1, 3. *I had forgot* (oder erst von: *When Jacob* an?) .... *falsehood hath!* (32 od. 36 Zeilen) (Emendationen darin)

11. - 2, 3. *O ten times faster ..... strumpet wind!* (15 Zeilen) (Emendationen darin)

12. M. V. 3, 5. Jedenfalls *Lor. I shall answer .... parrots.* (9 Zeilen in Prosa); vermuthlich noch mehr.

Diese Tilgungen sind von anderer Art, alle betreffen ziemlich anstössige Stellen. Die erste enthält die Anführung von den Schafen des Laban: die Erzählung selbst ist nicht matt, aber am Ende Antonio's Sentenzen von ziemlich auffallender Flachheit; und das Ganze ist ein wunderliches Einschiebsel, welches den Juden charakterisirt, der nach ganz orientalischer Weise durch historische Beispiele argumentirt, ohne die Sache zu fördern. Antonio's Betrachtungen über die Bibel und über die Falschheit sind gar nicht am Orte. Niemand würde eine Lücke bemerkt haben, wenn die ganze Passage weggefallen wäre: doch ist sie nicht schlecht geschrieben. — Salarino's und Gratiano's philosophische Betrachtungen über den Wankelmuth und dessen Begründung im Wesen des Menschen können nur Shakspeare angehören, sind aber für den Zusammenhang unwesentlich. Sie können ein späterer Zusatz des Dichters sein. — Der Dialog von der geschwängerten Negerin (12) ist ohne Bedeutung. Fehlen kann er.

§. 212.

13. A. Y. L. 1, 1. *That either you .... against my will.* (3 — 4 Zeilen in Prosa)
14. - ib. *I speak but .... pale and wonder.* (2½ Zeilen in Prosa)
15. - 2, 5. Die ganze Scene (zwischen Amiens und Jaques) (30 — 40 Zeilen in Prosa und 20 lyrische Zeilen)
16. - 2, 7. s. f. *Blow, blow .... Heigh ho, sing* etc. (17 lyrische Zeilen)
17. - 3, 2. *You told me .... thou shouldst 'scape.* (30 — 40 Zeilen in Prosa)
18. - 3, 4. *But what care I .... chide at me?* (19 Verse)
19. - 4, 2. Die ganze kleine Jagdscene (9 Zeilen Prosa, 8 lyrische)

Die beiden ersten Schlüsse ziemlich gedehnter Prosareden (13. 14.) können fehlen, doch scheint der zweite in absichtlich stark euphuistischem Ton, und beide verrathen sich nicht als unächt; in dem ersten die alterthümliche Wendung mit *in*

that. Für drei andere Stellen (15. 16. 19.) liesse sich ein gemeinschaftlicher Grund darin finden, dass die Gesellschaft, für deren Aufführung das Stück zurecht gemacht wurde, keinen Sänger gehabt hätte. Doch müsste das nur für die Solopartien gegolten haben, da das Terzett im 5. Akt nicht gestrichen ist; und dieser Grund würde für die getilgten Partien im 3. Akt nicht anzuwenden sein. Hier ist (17) der plumpere Theil des Bewerfens eines naiven Schäfers mit Witzen im Hofton, der mit Zoten endet, gestrichen, während der ergötzlichere Theil des Gesprächs beibehalten ist, wo der Naturphilosoph die Lehre: Der Schnee macht kalt, das Feuer brennt, der Mensch geht auf zwei Füssen — auskramt. Dennoch ist auch jenes derbere Examen in der Logik witzig und gewiss ächt. Die Kürzung in Phöbe's Rede (18) ist kein Verlust; es scheint natürlicher, dass sie nicht so gar viel redet. Alle Stellen aber lassen sich unter dem Gesichtspunkte vereinigen, dass Unwesentlicheres gestrichen ist; eine Scene (19) ist geradezu ein Lückenbüsser, der nur eingeschoben scheint, um den Zwischenraum von zwei Stunden ein wenig zu motiviren. Hätte man aber nur aus Bühnenrücksichten kürzen wollen, warum sollte grade dieses Stück als zu lang erschienen sein, da doch, abgesehen von dem Wintermärchen, welches die Länge und den Ernst einer Tragödie hat, mehrere andre Komödien*) länger sind und wenig oder Nichts in ihnen gestrichen ist? Auch im Sturm, einer der allerkürzesten Komödien, ist mehr gestrichen als in dieser. Wie wäre es also, wenn des Dichters eigene gesteigerte Geschmacksreife, die die unübertrefflichen Lieder im Sturm und Wintermärchen erzeugte, den faderen und plumperen Ton mitsammt dem erborgten Singsang verworfen hätte? Dann war es dem Streichenden nicht zu lang für die Aufführung, sondern hatte Längen im Einzelnen, wie der Sturm.

*) L. L. L. — M. W. — auch die ernsteren Stücke M. f. M. — A. W.

§. 213.

20. T. S. 2, 2. Die Zote vom Wespenstich,

welche schon ältere Hgg. wegliessen. Genauere Angaben, wie viel gestrichen sei, fehlen. Ueber dieses Stück wird es besser sein, sich vorerst jedes Urtheils zu enthalten.

§. 214.

21. A. W. 1, 1. *There's little .... Returns us thanks.* (29 Zeilen in Prosa. 22 in Versen) (Emendationen darin)
22. „ 1, 3. *Though honesty .... a big heart.* (2 — 3 Zeilen in Prosa)
23. „ 1, 3. *Diana no queen ... afterward.* (2 — 3 Zeilen in Prosa)
24. „ 2, 1. *there do muster true gait* (½ Zeile in Prosa)
25. „ 4, 2. *What is not holy .... work against him.* (7 Verse)
26. „ 4, 4. *But O, strange men .... of this hereafter.* (5—6 Verse)
27. „ 4, 5. *Whether dost thou profess .... the great fire* (ungefähr 30 Zeilen in Prosa)
28. „ 5, 3. *Our own love ..... the afternoon* (2 Verse)

Kürzung konnte bei diesem Stück wünschenswerth erscheinen; es ist (vom Wintermärchen abgesehn) die längste von Shakspeare's Komödien, länger als mehrere Historien und Tragödien. Die Stelle von der Jungpferschaft (21) ist etwas gedehnt, das Anstössigste und Witzigste blieb stehen, ein moralischer Grund zum Streichen erhellt also nicht. Das Gestrichene dagegen ist am allerstärksten euphuistisch und enthält den ziemlich geschmacklosen Katalog von Liebesnamen, den Warburton in seiner resoluten Weise für baren Unsinn erklärte: „man werde ihn ausserhalb des Bedlam schwerlich finden", und der wenigstens stark an die nicht minder geschmacklosen Anhäufungen von Titeln in Heinrich VI. erinnert. Aufzählungen dieser Art sind auch bei Marlowe (1 Tam. p. 18. Faust p. 37.) häufig und scheinen, wiewohl sie zur Interpolation besonders sich eigneten, doch dem älteren rhetorischen Stil angehört zu haben. Die dürre genealogische Aufzählung H. V. 1, 2.; die rhetorischen Wiederholungen im T. A. (das dreimalige *She is* 2, 1., das fünfmalige *witness* 5, 2.) gehören wesentlich dahin. Ich erkenne also

ein ästhetisches Motiv wenigstens als mitwirkend zu jener Tilgung. Ebendahin könnte auch die dritte aufgerechnete Gottheit (23) gehören. Uebrigens war diese Stelle ohne Theobald's Zusatz *Diana no* vollkommen unverständlich: war sie eine zwischengeschriebene Interpolation? Fand der MC. sie nicht in seinem MS. und strich sie deshalb, oder vermochte er sie nicht zu bessern? Aehnlich steht es mit der von den Puritanern handelnden Stelle (22), die einestheils an sich nur nach starkem Aendern (s. Malone) einen Sinn giebt, anderntheils ganz wie eine absichtlich eingeschobene Anspielung auf augenblickliche scherzhafte Vorkommnisse aussieht. Denkbar wäre auch, dass beide Stellen bei einer späteren Recension weggestrichen waren, deshalb so schwer lesbar und falsch abgedruckt, und deshalb vom MC. verworfen. Bei wenigen Stücken ist die Frage über die doppelte Recension so interessant, wie bei diesem: cf. Coll. Ed. Sh. III, p. 204 ff. Wie, wenn der Foliotext uns noch zu viel von dem alten *Love's Labour's Won* gäbe? — Auf eine dunkle und geschraubte Phrase (24) mehr oder weniger kommt nicht viel an; möglich war der Tilgungsgrund das Nichtverstehen, möglich das Nichtverständlichsein einer alten Modephrase, die der Dichter selbst später verwarf. Den Auslegern hat diese Stelle viele Noth gemacht. — Die sieben sentenziösen Verse (25) blieben allen Commentatoren dunkel; dennoch verstand der MC. gleich daneben „die schwierigste Stelle des ganzen Drama's“ *) zu bessern. Die beiden Zeilen (28) sind von derselben Art; Johnson hoffte, sie möchten interpolirt sein. — Die schönen Gedanken über „Wahlverwandschaften“ und geistigen Ehebruch (26) konnten doch bei der Sachlage sehr unschicklich im Munde der Helena, konnten sittlich anstössig erscheinen, waren aber sicher Shakspearisch. Könnte man sich denken, dass die erste Ausführung anders gewandt war, dass da Helena über die

*) Herr Delius: Sh. Lex. S. 44.

von ihrem Gemahl erlangte Liebesgunst Betrachtungen anstellte, und dass, als eine Umarbeitung des Stücks dieses feiner fasste und mehr verschleierte, man jene schöne Sentenz aus der alten Form nicht habe verloren geben wollen? Freilich passt sie zum Ton der ganzen Scene durchaus nicht. Es würde damit übereinstimmen, dass grade in dieser Scene der erst der zweiten Recension beigelegte Titel: *All's well that ends well* motivirt vorkommt; während der gestrichene Passus mehr zu dem unverhüllteren alten Titel: *Love's Labour's Won* stimmt. Die letzte Tilgung (27) fällt unter den bei Nr. 17. erwähnten Gesichtspunkt; die handgreiflichen Zoten*) mögen später missfallen haben, und die Verspottung des Teufels und des Höllenfeuers würde so wenig wie die der Puritaner unter König Jacob geduldet sein.

Alles also vereinigt sich dahin, dass auch bei diesen Kürzungen andre als gewöhnliche Bühnenmotive eingewirkt haben. Könnte die Annahme, dass dies Stück 1605 im Januar zu einer Aufführung an Jacob's Hofe umgearbeitet wurde, durch diese Tilgungen unterstützt werden? Dann wären im Foliotexte noch Ueberreste der älteren, vor 1598 geschriebenen Bearbeitung stehen geblieben, und dass dies zum Theil ganz verzweifelte Stellen waren, würde dafür sprechen, dass einige Partien aus Versehen in die neue Form hinein geriethen. Dies gab natürlich Unsinn.

§. 215.

29.	W. T.	1, 2.	*Affection . . . . . my brows.* (8—9 Verse)
30.	-	3, 1.	Die ganze Scene (22 Verse)
31.	-	5, 2.	Vieles gekürzt (Prosa) die näheren Angaben fehlen (Emendationen darin)

Die erste Stelle ist im Original, wie in der Tieck'schen Uebersetzung, unheilbar dunkel und geschraubt. Dennoch

*) Wie roh z. B. Marlowe Faust, p. 26. 51. (wenn dies nicht von den Zusatzpoeten stammt) oder Ithamore's Reden, Jude 3, 3.; wie grob seine Angriffe auf die Geistlichkeit im Faust und Juden von Malta, wie stark in Eduard II.!

lässt sich ihr, glaube ich, ein Sinn abgewinnen, wenn man sie so auffasst:

O Leidenschaft, dein blosses Woll'n kann tödten!
Du machst das möglich, was unmöglich schien,
Verkehrst durch Träume — wie doch kann's geschehn? —
Mit dem Unwirklichen, du zwingende Kunst!*) —
Und paarst du Nichts mit Nichts, wie glaublich denn,
Dass Etwas du gesellst dem Etwas? — Ja! —
Und das zu mehr als Eh'bruch — und — ich find' es! —
Und das bis zur Vergiftung meines Hirns,
Und meiner Stirn Verhärtung.

d. i. die Leidenschaft ist einer zauberischen Fernwirkung fähig, wo der Gegenstand der Liebe und des Hasses gar nicht anwesend ist: wie viel mehr denn, wo er zugegen ist! Da führt sie zu den schrecklichsten Verbrechen, die dem erfinderischen, selbstquälenden Scharfsinn des königlichen Grüblers nach und nach einzuleuchten scheinen. Tropfenweise misst er sich das Gift zu (Daher: Und — du thust's ...und — ich find' es! —), bis er zum Verdacht des Gattenmordes aufsteigt. Hierbei ist an die Art der Ermordung von Hamlet's Vater zu denken, die auch bei Marlowe vorkommt (Edw. II. p. 275 Dyce.) proponirt unter andern scheusslichen Mitteln. Der erste Vers lautet wörtlich:

O Leidenschaft, dein Woll'n bohrt in das Centrum!

wobei man sich der bekannten Ermordung des Feindes durch das Durchbohren eines wächsernen Bildes erinnern muss; ein Aberglaube, alten und neuen Völkern gemeinsam (Grimm, Dt. Myth. erste Ausg. p. 618—620.), auf den Sh. vielleicht T. G. 2, 4. anspielt (s. dagegen Nares s. v.: *Waxen Images*). Sonst müsste es ein metaphorischer Ausdruck sein für:

O Leidenschaft, dein Woll'n schon trifft ins Schwarze!

Aber ich kann mir bei *coactive art* nichts Schärferes denken, als die starke Zauberkunst, die Nähe des Geliebten zu er-

*) Nach der Orthographie der Fol. 1., die *Art* = Kunst immer so (mit grossem Anfangsbuchstaben) schreibt, wäre hier *art* = du bist.

zwingen, ein eben so verbreiteter Glaube; und der Ausdruck ist ganz der eigentliche; man denke an Prospero's Worte: *Lie there, mine art!* Zu *Commission* im prägnanten Sinne von einer besonderen Sünde hat man K. L. 3, 4.: *Commit not with man's sworn spouse* zu vergleichen.*)

Dennoch mag der Dichter diese Stelle als zu übertrieben, zu künstlich und weit hergeholt selbst wieder gestrichen haben. Dass ein Dichter sie schrieb, ist mir unzweifelhaft. Ich erinnere daran, dass, nachdem dies Stück 1611 zuerst gegeben war, es 1618, also zwei Jahre nach Shakspeare's Tode und fünf vor dem ersten Erscheinen im Druck, an König Jacob's Hofe wiederholt wurde, und dass dann 1623, als eine öffentliche Wiederaufführung erlaubt wurde, das MS. fehlte (*„the allowed book was missing"*), vielleicht also schon 1613 im Brande des Globustheaters verloren gegangen war. Wenn dem so war, so musste die Gesellschaft es 1618 wie 1623 aus den Einzelrollen zusammenstellen, und konnte auch nur nach diesen den Druck besorgen. Dabei hätte also ein Original-MS. nicht den Ausschlag geben können, ob Etwas ächt oder späterer Zusatz war. Verschwände dann nicht auch die Möglichkeit fast ganz, dass der MC. nach 1632 eine bessere Kunde über diesen Text gehabt haben sollte, als die herausgebenden Schauspieler neun Jahre früher? Und doch fügt er hier eine ganze Zeile ein und bessert mehrere Stellen auf's Schlagendste. — Vgl. §. 250.

Um so mehr müssen wir bedauern, dass Herr Collier die Kürzungen in der prosaischen Scene zwischen den Sicilianischen Hofleuten (30) nicht genau angiebt. Sie ist mir immer als breit und langweilig aufgefallen, als gar nicht in Harmonie mit dem präcisen und kernigen Ton des Ganzen; sie sieht aus wie ein frostiges Surrogat für etwas verloren

*) Ich vermuthete früher, dass *How can this be?* und *I find it* ungeschickte Wendungen seien, wie 3, 1. das *Methinks, I so should term them — O be't so! — Even then — Go* — sicherlich ziemlich flau den Vers füllen.

gegangenes Besseres. Auch die ganz gestrichene Scene (29) ist ziemlich überflüssig. Die Delphische Gesandtschaft, die am Anfang des zweiten Actes nur eben erst abgesandt sein kann, wird am Ende desselben schon als wieder in Sicilien gelandet angekündigt, nachdem sie 23 Tage fort gewesen ist: was kann es nun der Oeconomie des Stückes nutzen, wenn uns am Anfang des dritten Actes diese Gesandten noch einmal in der Strasse „einer Stadt“ vorgeführt werden, durch welche sie auf dem Wege von der Küste zur Hauptstadt passiren? Mir scheint, es können durch diesen Wechsel des Ortes („*A street in some Town*“) und die sehr abrupt beginnenden und flüchtig andeutenden Reden von ganz heterogenen Dingen (den Herrlichkeiten der „Insel Delphos“*)) die Zuhörer nur verwirrt werden; die Gesandten werden nachher ja durch die Rede des Offiziers, der sie schwören lässt, auf's Deutlichste introducirt. Sieht diese kleine Scene nicht auch in Behandlung der Redeweise und des Verses aus wie eine ziemlich schwache Copie des Shakspeare'schen Stiles?

Das Wintermärchen zu kürzen, konnte vom Bühnenstandpunkte aus nothwendig scheinen, da es über das Maass aller Komödien hinausging. Dann aber wären diese Kürzungen viel zu gering, um es auf das Maass der gewöhnlichen Komödien zurückzuführen. Ueberhaupt wer steht dafür, dass der Dichter es (*a sad Tale best for Winter*) als Lustspiel beabsichtigt habe? Ist es lustiger als Cymbeline? Aber Cymbeline ist bedeutend länger.**)

---

*) Geographische Irrthümer sind auch sonst im Wintermärchen: die „Insel Böhmen“; ich halte dies nicht für Absicht.

**) Jede der 3 Abtheilungen (*Comedies, Histories, Tragedies*) hat bekanntlich in der Fol. 1. ihre eigene Paginirung. Das zweite Blatt von *Troylus and Cressida* trägt in der Fol. 1. (nach dem Reprint zu urtheilen) die Zahlen 79. und 80.; der Rest von diesem Stücke (13 Blätter) ist unpaginirt, so wie auch das erste Blatt keine Seitenzahlen hat. Es folgt darauf der Coriolan mit der Seitenzahl 1. 2. u. s. w. — *Twelfe Night, or What you will* schliesst mit einer leeren Seite, die keine Zahl trägt, aber als p. 276. gerechnet ist; dann folgt

§. 216.

31.	R. II.	2, 4.	Die ganze Scene (24 Verse)
32.	-	5, 5.	*As thus .... needle's eye* (3 Verse)
33.	-	ib.	*For now .... Jack o'the clock* (11 Verse)

Die Scene zwischen Salisbury und dem Wälschen Hauptmann (31) ist nicht durchaus nothwendig, aber unzweifelhaft ächt; der treue, aber kurzsichtig abergläubische Hauptmann ist in wenigen Zügen geschildert. Das Wegstreichen der beiden sich widersprechenden Bibelstellen (32), die gewiss der Dichter so anwandte, zeigt eine puritanische Rücksicht,

---

The Winters Tale mit p. 277. bis 303. auf 14 Blättern. — Es wäre möglich, dass nach dem ursprünglichen Plan der Herausgeber *Troylus and Cressida* auf *Twelfe Night* mit p. 277. auf 15 Blättern folgen sollte, dass man aber diesen Plan noch während des Abdrucks der ersten Seiten verwarf, und nun aus Versehen von den ursprünglichen Seitenzahlen 277. 278. 279. 280. noch auf der dritten und vierten Seite 79. und 80. stehen blieben. Dann liess man vielleicht die übrigen Bogen ohne Seitenzahl fortdrucken, um sie nachher beliebig einschalten zu können, indem man die aus je 6 Blättern bestehenden Lagen besonders bezeichnete; denn diese sind nicht wie sonst mit Zahlen und Buchstaben, sondern mit q, qq, qqq bezeichnet. — Doch läuft in dem Reprint die Bezeichnung der aus 2 Blättern bestehenden Bogen von 1 bis 223 regelmässig fort; ich vermuthe, dass diese dritte Numerirung des Buches, welche nicht mit den vielen Unregelmässigkeiten der Paginirung (im Hamlet sind zwischen der 13. und 14. Lage der Tragödien 100 Seiten übersprungen, so dass man von p. 156. zu p. 257. übergeht) und Lagenbezeichnung übereinstimmt, nur dem Reprint angehört, um den Buchbinder zu orientiren. — Ueber drei Stücke: W. T. — Tr. Cr. — Cymb. scheinen also die Hgg. von vorn herein nicht sicher gewesen zu sein, ob sie sie als Tragödien oder Komödien betrachten sollten; daher steht das erstere am Ende der Komödien, das mittlere unpaginirt den Tragödien vorangeschoben, das letztere am Ende derselben. Das Leerlassen der letzten Seite von *Twelfe Night* könnte darauf führen, dass erst später *The Winters Tale* den Komödien angehängt wurde. Auch W. T. hat seine eigene Lagenbezeichnung, wenn dies auch nur Zufall sein kann, da mit p. 276. die ersten 23 Bogen grade zu Ende sind, welche den 23 Buchstaben des Lateinischen Alphabets entsprechen. Es ist sonderbar, dass in dem Katalog aller Stücke vor dem Text Troilus und Cressida ganz fehlt, und dass das Wintermärchen nicht mit der Anfangsseite (p. 277.), sondern mit der leergelassenen Rückseite des letzten Blattes (p. 304.) aufgeführt ist. Gewiss wäre es consequenter gewesen, alle 3 Stücke zu den *Comedies* zu zählen, wenn man den Untergang oder Nichtuntergang des Helden als das Kriterion ansah. — Dass auch am Ende von Rom. & Jul. p. 77. u. 78. übersprungen sind, scheint nicht damit zusammenzuhangen.

aber diese braucht nicht erst nach 1632 genommen zu sein, sondern konnte gerade unter König Jacob für die Bühnendarstellung nothwendig sein, während man sich erlaubte im Druck sie beizubehalten. Die Tilgung des schwer verständlichen überkünstlichen Vergleiches des Gefangenen mit der Uhr (33) konnte ebenfalls für die Bühne gut sein, obgleich er der Stimmung des einsamen phantastischen Grüblers vortrefflich angemessen ist. Möglicherweise fand der MC. diese Worte ausgestrichen vor, und konnte nicht lesen, was für *watches* dastand, obwohl er sah, dass dies nicht dastand. Uebrigens bedarf der Zusammenhang der eilf Zeilen nicht.

§. 217.

34. 1 H. IV. 2, 4. *pitiful hearted Titan that melted at the sweet tale of the sun* (1 Zeile Prosa)

Dies hätte als Nr. 40. zu §. 13. hinzugezählt werden können, denn qu. 1. von 1598 und qu. 2. von 1599 geben statt *sun* den Genitiv oder Plural *sonnes* (= *son's* oder *sons*), während qu. 3. 4. 5. und die von qu. 5. abgedruckte Fol. 1. wie auch Fol. 2. *sun* haben. Aber beide überlieferte Lesarten*) bieten nur etwas ganz Unverständliches. Man sehe nur die höchst gezwungenen Erklärungsversuche durch: der Warburton's, welcher dem Zusammenhang einigermassen zusagt, ist grammatisch sehr hart und unnatürlich, indem er das genau anschliessende Relativ *that* nicht auf das unmittelbar Vorangehende beziehen will; ja wenn es noch *which* oder *the which* wäre! — Nach dem MC. also wäre dies entweder eine von Sh. anfangs geschriebene, dann wieder ausgestrichene und aus Versehen in den ersten Druck

*) Wenn es zwei sind, und nicht mit dem *sonnes* vielmehr *sun's* gemeint war, mit alterthümlicher Incorrectheit als *genitivus duplex* gebraucht. Die Orthographie *the ſonne* = *the ſun* findet sich dicht neben *my ſonne* = *my ſon*, z. B. in der Qu. des Haml. von 1611 auf der Rückseite des vierten Blattes; auch in Fol. 1. *Son* = *Sun*, z. B. p. 173. (R. III. 1, 1.); obgleich *Sunne* = *Sun* häufiger ist, z. B. p. 131. (Macb.)

übergegangene Wendung (und alle übrigen Drucke beruhen nur auf dieser Einen ersten Quellenbenutzung); oder ein Schauspieler hätte sie (wer weiss um welcher temporären Anspielung willen! denn nach einem parodischen Citat sieht die Stelle aus*)) eingeflickt, den Zusammenhang zerstörend; oder sie war wenigstens nachher unverständlich und musste daher wegfallen.

Schon §. 26. wurde darauf aufmerksam gemacht, dass der MC. in 2 H. IV. an vier verschiedenen Stellen die nur in der Quarto befindlichen Worte nicht wieder einfügt, was, mochte er nun die Quarto oder die ihr und der Fol. 1. gemeinsame Originalquelle benutzen, einer Tilgung gleich zu achten wäre. Die Worte Falstaff's 1, 2., dass es immer die Sache der Engländer gewesen sei, die guten Dinge zu gemein zu machen, konnten als eine boshafte Anspielung auf den von Jacob neu creirten Adel angesehen werden; die Worte 2, 4.: *No more, Pistol* u. s. w. könnten versetzt sein, da sie zu dem Witze über *discharge* gehören; die etwas sentimentale Passage (3, 1.) passt wenig für Bolingbroke und könnte vom Dichter wieder gestrichen sein.

§. 218.

35. H. V. 1, 2. Etwa von *Yet their own authors . . . unto this day*, ung. 50 Verse. Nähere Angaben werden vermisst. (Emendationen darin)

---

*) In Greene's Vorrede zu seinem „Perimedes oder der Grobschmied“ (1588) wird eines Stückes erwähnt, in dem ein „wahnsinniger Sonnenpriester“ vorgekommen sein muss. Dieses wird mit Marlowe's Tamerlan in der Art zusammengestellt, dass Herr Collier daraus vor Zeiten schloss (*Hist. of Dr. P.* III, p. 111 ff.), M. möchte der Verfasser davon gewesen sein. Die Worte Greene's lauten: *daring God out of heaven with that atheist Tamburlan, or blaspheming with the mad preest of the* sonne. (Dyce, Marl. p. VIII.) Wahnsinn ist allerdings auch obige Zeile, und Sh. liebte das Parodiren des alten Bombastes, der noch immer sein Publikum fand. Auch Th. Dekker's Phaeton spielt in dem berühmten Henslowe'schen Verzeichniss von Bühnengegenständen, der rivalisirenden Gesellschaft gehörig, vor 1598 eine bedeutende Rolle: *Hist. of Dr.* P. III, p. 354 f. 361.

36. H. V.	3, 4.	Die ganze Scene (50—60 Zeilen in Prosa)	
37. -	5, Prol.	*As, by a lower ... place him* (?) (7 Verse)	

Die lange, fast wörtlich aus Holinshed's Chronik entnommene Auseinandersetzung über die Nichtbeobachtung des Salischen Gesetzes in Frankreich (35) konnte wohl nie dem Publikum gefallen. Es wäre also denkbar, dass der Dichter diese dürre, gänzlich undramatische Partie selbst für die Aufführung durchstrichen hätte. Dies ist wenigstens ebenso wahrscheinlich als ein politisches Motiv, da, wie ungenau auch Herrn Collier's Angabe hier ist, doch das ganze von der *Lex Salica* hergenommene Argument nicht getilgt zu sein scheint, was auch nicht gut möglich ist; es scheint nur von *Nor did the French* bis *unto this day* ausgemerzt zu sein. Herr Frese vermuthet, dass die Stuart'sche Politik hier eingewirkt habe. Allerdings, nach der Heirath des Prinzen von Wales (1624) wäre solche Rücksicht denkbar, und dann fiele die Tilgung der Scene (36) in dieselbe Kategorie, indem da eine französische Prinzessin eine Lection im Englischen bekommt, die mit derben Zweideutigkeiten endet. Aber auch der reifere Geschmack hätte eine solche Scene verwerfen können. An sich möglich wäre es, dass der MC. sie durchstrich, weil er kein Französisch verstand und nicht zu ändern wagte; aber nothwendig ist diese Annahme nicht. Auch ein Bühnenmotiv wäre möglich, dass der Schauspieler kein Französisch gekonnt hätte. — Für die Weglassung der direct auf Elisabeth und Essex anspielenden Worte (37) konnte eben sowohl das Motiv sein, dass nach dem unglücklichen Falle desselben jede Erwähnung der Art nur schmerzlich sein konnte, als dass die Sache längst vergessen war. Zwischen 1601 und 1603 musste diese Stelle wegfallen.

§. 219.

38. 1 H. VI.	1, 4.	*Henry the fifth .... at thy hands!* — (8 Verse)
39. -	3, 1.	*Ay, we may .... hapless time.* (15 Verse)
40. -	4, 5.	*Great Earl ... Falconbridge,* (5 Verse)

Der Vergleich des einäugigen Sterbenden mit dem Einen Sonnenauge (38) ist verzwickt genug, aber die Tilgung umfasst auch schöne Worte Talbots; nachher wird der sterbende Salisbury noch einmal angeredet. Entweder konnte diese ganze Anrede an die Gefallenen unnatürlich lang erscheinen, oder es sind zwei Fassungen, von denen die Folio die erste nicht im Druck wegliess. — Exeters Monolog (39) kann fehlen; die Ahnung der bösen Zeit, die Prophezeihung, dass Heinrich von Windsor Alles wieder verlieren würde, was Heinrich von Monmouth gewonnen habe, konnte in einer fatalen Weise auf den Nachfolger der grossen Königin gedeutet werden. — Die ermüdende Aufzählung von Talbots Titeln (40) kann (mitsammt dem unschönen Alexandriner darin) durch Schauspielerinterpolation so verlängert, oder nach alterthümlicher Weise solcher Kataloge erst vom Dichter so geschrieben, dann beschränkt worden sein. Dass dicht daneben eine Zeile wörtlich so eingesetzt ist, wie Fol. 1. sie giebt, spricht dafür, dass der MC. auch in der Tilgung einer Autorität folgte, da, dem Facsimile zufolge, die Dinte hier dieselbe scheint.

§. 220.

41.	2 H. VI.	1, 1.	*Methinks .... Calydon.* (4 Verse)
42.	-	3, 2.	*Is all thy .... live so long.* (44 Verse) (Emendationen darin)
43.	-	4, 1.	*Thy lips* (oder *And thou*) ... *him hence* (28 oder 29 Verse)
44.	-	ib.	*Thy words .... in me.* (1 Vers)

Die Anspielung auf den Feuerbrand der Althäa (41) mochte zu gelehrt scheinen. — In der Rede der Königin Margarethe (42) kommt die ganz verdrehte Anspielung auf Aeneas, Dido und Ascanius vor. Strich hier eine ebenso gelehrte Hand, wie im Coriolan bei der Stelle vom Censorin, im Wintermärchen bei der „Insel Delphos"? Oder war es in der That eine rhetorische Schauspielerinterpolation,

und daher der dreimalige grobe Irrthum, für „*Margaret*“ „*Eleanor*“ zu setzen? — Auch die Scheltrede des Hauptmanns gegen Suffolk (43) ist eine sehr breite Pauke; es kommt wieder Latein darin vor. — Die ganz matte Zeile (44), ein dürftiger Nachtrag nach viel stärkeren Worten, stört überdies den Zusammenhang. — Kürzung im Ganzen bedurfte dies Stück nicht; wenn man aber annimmt, der Dichter selbst habe einige üppige Ranken seiner jugendlichen Arbeit so bei einer Revision für die Bühne weggeschnitten, so wäre dagegen nicht viel einzuwenden. Oder es müsste ein sehr kundiger und geschmackvoller Recensent gethan haben.

§. 221.

45.	R. III.	1, 3.	*Hast. False-boding .... a prophetess* (54 Verse)
46.	-	2, 3.	Die ganze Scene (47 Verse) (Emendation darin)
47.	-	3, 2.	*Hast. Go on .... lordship* (29 Verse)
48.	-	3, 4.	*O now I .... and favour.* (5 Verse)
49.	-	3, 6.	Die ganze Scene (?) (14 Verse)
50.	-	4, 5.	Die ganze Scene (20 — 21 Verse) (Emendation darin)
51.	-	5, 3.	*What do I fear? ... do not flatter.* (11 Verse)

Das Uebermaass und die Häufung der Flüche in Margarethens Munde ist schon oft getadelt worden (Gervinus, Shakspeare II, S. 136.); hier (45) finden wir die nochmalige Wendung des Streites gegen Hastings, Rivers und Dorset, so wie die an Buckingham gerichtete Weissagung*), die an sich schön ist, getilgt. Eine Stelle darin vom neu geschaffenen Adel hätte Jacob beleidigen können. — Die Scene, wo die Bürger sich über das Unglück des Thronwechsels und der minorennen Regierung aussprechen (46), kann, so schön sie ist, fehlen; solche freimüthigen Aeusserungen des Volks könnten bei Jacob kurz nach Elisabeth's

*) Nothwendig müssen dann auch die darauf bezüglichen Worte Buckinghams 5, 1. wegfallen. Strich sie der MC. nicht auch?

Tode Anstoss erregt haben; auch kommt eine Bibelstelle darin vor. Die ziemlich flache Nebenscene (47) und die darauf bezüglichen Worte (48), so wie die andere Nebenscene (49), können fehlen; in der letzteren spricht ein Hofbeamter seine Missbilligung sehr keck aus. Auch die dritte Nebenscene (50) kann wegfallen. Auf diese Weise wird es überflüssig, sieben Nebenrollen zu besetzen (die drei Bürger, den Heroldsdiener, den Priester, den Kanzellisten und Urswick).

Demnach tritt hier deutlich eine Bühnenrücksicht heraus, zumal wenn wir die unmässige Länge des Stücks (nur Hamlet ist länger) in Erwägung ziehen. Aber es konnte wohl nie in der Gedehntheit gegeben sein, wie der Foliotext es uns bietet. Tilgungen dieser Art könnten daher schon sehr früh für die Aufführung gemacht sein, mit oder ohne Einwilligung des Dichters. Der Foliotext führt, da 120 neue Verse hinzugefügt sind, auf eine zweite Recension des Trauerspiels; auch ist eine ganze Stelle (4, 2.), die im Charakter König Richards gehalten ist*), nur in den Quartos vorhanden. Der MC. setzt diese nicht wieder ein (wo würde er auch Platz dazu gehabt haben?), und es zeigt sich hier offenbar, dass die kürzere Fassung beabsichtigt war. Denkbar wäre es, dass die häufigere Wiederholung des absichtlichen Nichthörens (*What's o'clock?*) dem Publikum zu Gefallen von den Schauspielern selbst gemacht sei; natürlicher, da sich kein Mangel in der Ausführung offenbart, dass der Dichter selbst so kürzte. Wie wenn uns nun der MC. diese zweite Recension vollständiger und richtiger gäbe als der

---

*) Warum betreffen die Unterschiede des Foliotextes und des Quartotextes hauptsächlich die Rolle Buckingham's? War ein Grund vorhanden, Alles zu vermeiden, was als eine Anspielung auf den gleichnamigen Günstling Jacob's (erm. 1629) gedeutet werden konnte? Konnte das sehr deutliche *I am not in the giving vein to day* etc. auf die Gnadengeschenke des Königs bezogen werden? Konnte die trotzigere Fassung *Why then, resolve me, whether you will or no.* übel genommen werden?

Foliotext, der, noch zu viel beibehaltend, dadurch das Stück ungebührlich lang sein lässt? Merkwürdig wäre dann, dass der MC. am Ende des dritten Acts eine sehr charakteristische Zeile des heuchlerischen Königs, welche, dem Foliotext zufolge, der Dichter in der zweiten Fassung ausgelassen haben würde, ungefähr ebenso wieder einsetzt. Cf. §. 8.

Auf eine doppelte Recension führt auch die Wegnahme der 11 Zeilen aus Richards Monolog (51), da diese in einem von dem Uebrigen verschiedenen Stile geschrieben sind und dieselben Gedanken nachher wiederkommen; auch das neunmal wiederholte *myself* kommt nachher noch einmal in dreimaliger Wiederholung vor. Denkbar wäre auch hier, dass diese Ausführung der Situation durch einen Schauspieler hinzugefügt wäre; denn wie bedeutsam und effektvoll die Kunst des Mimen diese Worte auch machen möge, sie sind im Grunde undichterisch und ein gehäuftes sophistisches Spiel von Fragen und Antworten. Wenigstens war der Streichende, wenn ihn ästhetische Gründe bestimmten, der Ansicht Johnson's: „Richards Erwägung seiner streitenden Gefühle ist zu gedehnt, aber die folgende Uebertreibung seiner Verbrechen ist wahrhaft tragisch."

§. 222.

52. H. VIII. 1, 1. *and his own letter .... he papers* (2½ Verse)

Eine Stelle, die sehr hart und geschraubt*) ausgedrückt, wie vieles Andre in diesem Stück, welches nicht gestrichen ist. Dass sie so ächt ist wie das Uebrige, unterliegt keinem Zweifel, da der Zug von der Nichtmitwirkung des Staatsraths zu Wolsey's Einladungsschreiben dem Holinshed entlehnt ist, und die Tilgung, so wünschenswerth sie zur Erleichterung des Verständnisses sein mag, einen unvollständigen Vers:

---

*) Wenn auch verständlich: cf. Del., Sh. Lex. p. 150.

He meant to lay upon. I do know hervorruft, während bei dem Stehenlassen der Worte das Metrum regelrecht ist.

§. 223.

53. Tr. Cr. 5, 3. *it is as lawful ..... of charity* (2½ Verse)

Diese Tilgung hat viele Aehnlichkeit mit der vorigen, da, obwohl der Zusammenhang im Ganzen klar ist, die Gedanken doch so wunderlich ausgedrückt sind, dass sie stark verdruckt scheinen. Die meisten Hgg. nehmen an, dass *count* aus der vorletzten Zeile fälschlich hier wiederholt sei, und ändern dann gewaltsamer oder gelinder; am scharfsinnigsten offenbar Tyrwhitt, dessen Lesart nur auf der Annahme beruht, dass das alterthümliche *For* = weil vorkommt und *use* für *ase* genommen sei. Die dadurch entstehende Lesart passt haarscharf hin. Da indess die Quartos (von 1609) diese 2½ und den dazu gehörigen ersten Halbvers auslassen (cf. §. 10, 20. §. 12.), so möchte man glauben, dass im Original-MS. bereits eine Confusion gewesen sei, und werden wir noch nicht daraus schliessen können, dass der MC. an der Stelle verzweifelte, sondern es als ebenso möglich zugeben, dass seine Quelle die Worte ausliess oder durchstrichen darbot. Denn verschrieb sich der Dichter hier, so dass es nicht gleich auf der Hand lag, wie es lauten sollte, so war es ganz natürlich, dass ein Theaterdirector etwa nachher ausstrich, da der Vergleich nicht absolut nothwendig war.

§. 224.

54. Cor. 2, 3. *And nobly nam'd so, twice being censor,*
Was his great ancestor.

Diese Tilgung leidet ganz dieselbe Auffassung wie die vorige. So wie sie im Foliotext stand, war die Stelle ganz unverständlich; uns wird sie erst durch den von Pope vorangesetzten Vers:

And Censorinus, darling) of the people,*

verständlich. Dass hier Etwas ausgefallen sei, in welchem das Subject „Censorinus“ vorkam, ist, nach Plutarch Cor. 1.**), offenbar. Ebenso klar aber ist, dass Shakspeare, wenn er diese Worte schrieb, hier eine seiner Flüchtigkeiten beging, indem von ihm der 200 Jahre nach Coriolan lebende Censorinus, den Plutarch und die North'sche Uebersetzung nur unter den andern berühmten Marciern aufzählten, als Vorfahr des Helden bezeichnet wurde. War der MC. nun so gelehrt, dass er diese Worte wegen des gemerkten Missverständnisses tilgte, oder so ungelehrt, dass er die Lücke nicht ausfüllen konnte? Gegen Beides liesse sich anführen, dass der MC. in demselben Stück (1, 4.) *Calves* in *Cato's* verwandelte, welche Erwähnung Cato's d. Aelt. einerseits abermals ein starker Anachronismus ist, andererseits auch dem Plutarch (und der North'schen Uebersetzung) entnommen war, so dass man denken sollte, der MC., da es ihm nicht an Kühnheit fehlte, ganze Zeilen einzufügen, hätte auch hier eine solche Ergänzung, deren Nothwendigkeit auf der Hand lag, machen müssen. Wie also, wenn ein Drittes stattfand? wenn das MS., nach dem die Fol. 1. gedruckt wurde, die erste Zeile ausliess, und daher die Auslassung in der Fol. 1. kam? Dann mussten, da jenes MS. doch für Theateraufführung gebraucht wurde, wohl die beiden folgenden von einem Regisseur oder dergleichen ge-

---

*) Wo kommt dies Wort bei Shakspeare oder auch nur bei Gleichzeitigen vor? Nach Johnson's Lexicon findet es sich zuerst als Adjectiv bei L'Estrange († 1704), als Substantiv bei Halifax († 1715). So verriethe sich dies Einschiebsel Pope's auf den ersten Blick als modern.

**) North übersetzt nach Malone's Angabe so: *Of the same house were Publius and Quintus, who brought to Rome their best water they had by conduits. Censorinus also came of that familie, that was so surnamed because the people had chosen him censor twice.* (Ed. 1579.) Also entsprechen dem Ersteren Shakspeare's Worte genau:

Of the same house Publius and Quintus were,
That our best water brought by conduits hither.

strichen werden, und diese Tilgung übertrug der MC. Oder der Dichter selbst oder ein gelehrter Freund hätte den Irrthum gemerkt und danach wäre die Stelle als wegzulassen bezeichnet, der Setzer oder Abschreiber für den Druck der Fol. 1. aber hätte dies nur auf die erste Zeile bezogen, während der MC. Alles strich —?*) Freilich wäre dann der andere Anachronismus, die Marcische Wasserleitung betreffend, unbemerkt geblieben; bei diesem kamen weniger bekannte Männer in Frage, und es ist keine Abweichung von Plutarch, sondern nur eine unchronologische Uebertragung von der Zeit des Historikers auf die des Coriolan, wie bei der Anführung Cato's. — Ich erwähne noch die abweichende Betonung des Wortes *Censor*; die als unächt bezweifelte Partie im Cymbeline (wo der *deus ex machina*) enthält eine falsche Betonung von *Posthumus:*

That from me my Posthúmus ript
Like hardiment Posthúmus hath.

§. 225.

55. T. A.	3, 2.	*What dost thou ... substances* (?) (28 Verse)
56. -	4, 3.	Zwei lange Partien, „in denen Titus seinen Wahnsinn zeigt und Publius denselben in's Komische verzieht". Nähere Angaben fehlen.

Die ganze lächerlich bombastische Partie von der Ermordung der Fliege (55) und, wie es scheint, die nicht minder alberne Passage vom Versenden der Pfeile mit daran gehefteten Briefen an die Götter ist getilgt. Sowohl ästhetische Gründe überhaupt, als Bühnenmotive, können hier wirksam gewesen sein; wie hätte ein gebildeteres Publikum nicht über diese Abgeschmaktheiten und deren sinnliche Ausführung auf dem Theater lachen sollen? Ja da die erste Scene ganz in der uns bekannten ältesten Quarto von 1600

*) Herr Collier giebt an, es schiene erst Etwas vom MC. hinzugefügt zu sein, das er dann wieder tilgte. That er dies nicht vielleicht grade, weil er sah, dass die ganze Stelle als wegfällig bezeichnet war?

(auch in der von 1611) ausgelassen ist (also mit §. 10, 20. zu vergleichen), so können wir vermuthen, dass diese Weglassung schon alte Bühnenpraxis war. Dass beide Stellen dem Jugendstücke ursprünglich angehören, ist gar nicht zu bezweifeln: das Pfeilschiessen findet sich auch, obwohl vielleicht nur als biblische Metapher (Psalm 64, 3.) gemeint, in der alten Ballade, wo Titus sagt:

I shot my arrows towards heaven hie.

und dies Wegstreichen steht mit dem Zusetzen der Reime in demselben Stück in einem auffallenden Gegensatze, da jenes einer jüngeren, dieses einer älteren Recension angehören könnte.

§. 226.

57.	R. J.	2, 2.	*Belonging to a man.* (½ Vers) §. 13, 27. §. 20.
58.	-	2, 3.s.f.	*The grey-ey'd .... hap to tell.* (6 Verse) §. 27, 6. §. 28.
59.	-	4, 5.s.f.1	*Mus. 'Faith, we . . . stay dinner.* (40—50 Zeilen in Prosa, einige lyrische darunter)
60.	-	5, 3.	*Shall I believe ?* (½ Vers) §. 10, 16. §. 12.
61.	-	ib.	*Come, lie thou .... depart again.* (4 Verse) §. 3, 77.

Diese Tilgungen sind vom höchsten Interesse. Dass die erste Halbzeile (57) nicht zu dem Foliotexte passte, war so leicht zu sehen, wie dass Nr. 53. und 54. so keinen Sinn gaben. Aber da der MC. unläugbar eine Einsicht in die Quarto 1. oder deren Quelle hatte (§. 3, 51. §. 4, 96. 97. 98. auch 99.), und diese jenes *Belonging to a man* durch ein vorangesetztes *or any other part* verständlich macht: warum setzt er diese Halbzeile nicht hinzu? Wir antworten, weil die ganzen Worte *nor any . . . . a man* ein matter und schwächender Zusatz sind, wenn auch nicht dem Schauspieler, der zuerst die Julia gab, entstammt (§. 20. a. E.), so doch zu jener flacheren Fassung gehörig, welche die Quarto 1. (von 1597) darbietet, wobei man es nicht zu entscheiden braucht, ob diese wirklich je so aus des Dichters Feder kam. Demnach könnte auch das Ausstreichen der 6 Zeilen

(58) unter diesen Gesichtspunkt fallen, indem die auf so ächt poetische Worte folgenden beiden Schlusszeilen:

Hence will I to my ghostly father's cell,
His help to crave and my good hap to tell.

unsäglich matt und prosaisch sind, und gar sehr an den Stil der nur in Quarto 1. befindlichen Stelle 4, 5. erinnern:

(All at once cry out and wring their hands:)
And all our joy and all our hope is dead;
Dead, lost, undone, absented, wholly fled.

welches selbst für eine Jugendarbeit Shakspeare's zu schlecht ist. Jenes *Hence will I* etc. könnte aus Bühnennothdurft angeflickt sein, um Romeos Erscheinen in Lorenzos Zelle in der folgenden Scene vorzubereiten, was für die Aufführung allerdings willkommen war. Ob nun nicht auch das verwirrte, prunkhafte Concetto von der Morgendämmerung zu jener älteren Recension gehört? Wir verlören in der That Nichts damit, wenn der Dichter es gestrichen hätte, wie er das Bild von dem aus der Kanone aufblitzenden Pulver 2, 5. strich, dann aber 5, 1. verändert wieder einsetzte. Ganz in dieselbe Kategorie scheinen die beiden letzten Tilgungen (60. 61.) zu gehören, so dass zwei Versionen neben einander in dem Foliotext erscheinen; ja sie könnten auf eine dreifache Fassung führen: s. Ulrici S. 189. Doch mögen die müssig radotirende Frage *Shall I believe?* so wie die kahlere Version *Come, lie thou* etc. Verunstaltungen und Zusammenfassungen eines Schauspielers sein, welche die alten Drucke von Quarto 2. (von 1599) an neben den ächten Versionen abdruckten.*) Was also hier (61), so wie 4, 1. (cf. Ausleger zu *Be borne to burial* etc.), schon angenommen war, dass auch die Folio 1. bisweilen zuviel enthält, indem sie zwei Recensionen mischt: warum sollte es nicht noch

*) *Shall I believe — I will believe — O, I believe* (qu. 1.) sehen aus wie drei verschiedene Fassungen, von denen aber die erste und letzte auch aus Schauspielerverderbnissen entstanden sein können; die mittlere ist die am wenigsten pathetische.

weiter gelten? Spuren davon glaube ich auch bei Nr. 45. 51. gefunden zu haben. Nun entstände noch die Frage, ob die Passage zwischen Peter und den Musikanten (59), die sowohl dieselbe Schalheit zeigt als auch hier besonders unnütz und störend ist, nicht eher deshalb vom MC. gestrichen sei, weil sie um W. Kemp's willen eingelegt (vielleicht von ihm selbst geschrieben?) war*), als weil dieselbe nach Kemp's Tode (vor 1609) nicht mehr ergötzen konnte. Aber hätte auch Shakspeare sie in seiner ersten Bearbeitung selbst geschrieben, so wäre es doch ganz denkbar gewesen, dass er sie bei einer Veredlung des Ganzen wieder strich. Fand der MC. sie also in seinem Original gar nicht oder nur gestrichen vor, so vermochte oder brauchte er auch das Balladenfragment nicht zu ergänzen. cf. §. 49.

Bedenken wir, dass Heminge und Condell gerade im Gegensatz gegen mehrere entschieden unvollständige Einzelausgaben darauf bedacht waren, den Text des Dichters vollständig zu liefern; waren also die Abschreiber angewiesen, Nichts auszulassen, sei es beim Zusammenschreiben der Rollen oder beim Copiren von MSS.: wie natürlich war es da, dass, wenn nicht sehr genaue Beaufsichtigung stattfand, auch Schauspielerinterpolationen, zwiefache Fassungen und vom Dichter selbst ausgemerzte Unschönheiten in den Druck übergingen. Denn diejenigen Kürzungen, welche nur aus Bühnenrücksichten gemacht wurden, werden wohl äusserlich wie jene Tilgungen ausgesehen haben, und diese durften die Abschreiber ja auf keinen Fall berücksichtigen.

§. 227.

62. Tim. 1, 1. *the fire i'the flint ..... chafes.* (3 Verse)

Eine fast verzweifelte Rede des Athenischen Dichters,

---

*) Die Quartos haben statt *Enter Peter* die Bühnenanweisung *Enter Will Kemp.*

welche jedoch der MC. gerade an ihrem corruptesten Theile ganz wie Pope bessert und stehen lässt, während er den eher verständlichen *), immer aber auch sehr geschraubten Theil streicht. Johnson hielt es für eine dumme Verunstaltung durch Schauspieler, Chalmers u. A. für absichtlich verwirrte Poetasterei: dem MC. zufolge wäre die Anhäufung von Bildern zu verwerfen, so dass diese Tilgung mit Nr. 9. unter den Gesichtspunkt der Interpolation fiele. Liest man *nourished*, so ist der Vers:

From whence 'tis nourished. | *What have you there?*

regelmässig, während dem der Vulgata *Each bound* etc. ein Fuss fehlt, also der umgekehrte Fall von Nr. 52. Doch ist das Ausgestrichene ganz im Stile des Stückes.

§. 228.

63.	Macb.	2, 3.	Etwa von *Here's a farmer ... bonfire.* (ungefähr 16 Zeilen in Prosa)
64.	-	ib.	„Der Dialog zwischen Macduff und dem Pförtner ist gekürzt, höchst wahrscheinlich um die Aufführung zu kürzen", vielleicht von *and drink, sir .... to cast him* (17 Zeilen in Prosa)
65.	-	2, 4.	Vermuthlich *Old M. Threescore .... good Macduff.* (20 Verse); „aber in so nachlässiger Weise, dass es kaum von derselben Hand herrühren kann, welche andere Stellen ausstrich."
66.	-	4, 2.	*Son. As birds do, mother .... hang up them.* (20—30 Zeilen in Versen und Prosa)
67.	-	4, 3.	Vermuthlich von *Well, more anon .... full of grace.* (19½ Verse)

Alles was der Pförtner vom Klopfen verschiedener Personen an das Thor der Hölle sagt (63), könnte aus einem puritanischen Grunde getilgt sein; eine Anspielung auf den Probabilismus der Jesuiten, so wie eine Stelle, die po-

*) Ich folge Monck Mason und interpungire nach *flies*, nehme aber dann *it* als Subject, *Each bound* als Object, *chafe* = gegenanschäumen.

litisch gedeutet werden konnte oder auch sich lediglich auf eine vorübergehende Kleidertracht am Ende des 16. Jahrhunderts bezog, würden allerdings unter Karl I. theils gefährlich, theils nicht mehr ansprechend gewesen sein. Aber das viele Temporäre in dieser Stelle, so wie die Form der Wiederholung, überhaupt aber das lange Klopfen, und die nachher folgenden derben Zoten (64), könnten die Frage erregen, ob die Stelle nicht vielleicht eine eingelegte, vom Dichter selbst nur für einen bestimmten Komiker geschriebene sei. Unserm Geschmack sagt sie nur halb zu, wie denn der ernste Schiller aus dem betrunkenen Pförtner einen ehrlich-stolzen Diener macht. Einer Kürzung für die Bühne aber scheint das Stück durchaus nicht zu bedürfen, da es schon das kürzeste von allen in der Folio 1. enthaltenen Trauerspielen ist. Vom puritanischen Standpunkt späterer Zeit aus war gewiss der ganze Macbeth ein Werk des Teufels. — Für die Tilgung der Prodigien vor Duncan's Ermordung (65) ist gar kein Grund zu finden, sie beruhen auf Holinshed; aber auffallend ist, dass Nr. 31. einen ähnlichen Inhalt hat. War die abergläubische Furcht eines Monarchen vor unglücklichen Vorbedeutungen zu schonen? Oder war es hier für die Aufführung bequem, eine Rolle weniger zu besetzen? — Was nach der Tilgung der bittersüssen Reden zwischen Lady Macduff und ihrem Söhnchen (66) übrig bleibt, passt nicht zusammen; die Tilgung hätte schon bei *Poor bird* beginnen müssen. Entweder fand man diese an sich höchst naive und rührend witzige Partie (wie 63. 64.) für den Ernst des Ganzen zu gedehnt (Schiller liess die ganze Scene weg), oder es war kein dazu geschicktes Kind unter der Truppe. — Die Stelle von der wunderkräftigen Berührung von der Hand eines Englischen Königs (67) war vermuthlich als Kompliment für Jacob I. eingelegt, der seines Gottesgnadenthums ebenso gewiss war, als das Volk darüber ungewiss war. Mochte dies nun vom Dichter selbst oder von Anderen geschehen sein, dieses Einschiebsel konnte eben sowohl zu

Anfang von Jacob's Regierung noch nicht gemacht sein, als nach seinem Tode (1625) weggelassen werden. Mit Bestimmtheit führt also auch diese Tilgung nicht auf eine spätere Zeit.

§. 229.

68.	Haml.	1, 1.	*But, look, ... eastern hill* (2 Verse)
69.	-	ib.	*Do you .... our duty* (2 Verse)
70.	-	1, 2.	*With one .... and dole* (3 Verse)
71.	-	2, 2.	Etwa von *Ham. How chances .... find it out.* (30—40 Zeilen in Prosa)
72.	-	3, 2.	Der zweideutige Theil des Dialogs zwischen Hamlet und Ophelia vor und während der Aufführung des Stückes.
73.	-	4, 4.	Der Fortinbras betreffende Theil der Scene (?).
74.	-	5, 1.	Die Stelle von Adam, dem ersten Edelmann.
75.	-	ib.	Die Stelle von dem Grunde, warum Hamlet nach England geschickt ist.
76.	-	5, 2.	Der ganze Schluss vom Fortinbras, von *Why does .... soldiers shoot.* (42 Verse)

Aber das sind nur Proben. Denn leider hat Herr Collier uns nur im Allgemeinen mitgetheilt: „Mehr Stellen als gewöhnlich sind in diesem Stück gestrichen wegen seiner übergrossen Länge, und wo nur der Kürzende selbst zwei oder drei Zeilen entbehrlich fand, strich er sie durch". (S. 419 = 432.) Beispielsweise werden dann die unter Nr. 68 – 70 angegebenen Tilgungen genannt, und dann wird bemerkt, dass in den gestrichenen Partien Emendationen wie überall gemacht seien. Ferner heisst es, dass „Alles Indecente in diesem Stück gestrichen sei" (S. 425 = 439), so Nr. 72. Bei so unvollständigen Angaben müssen wir darauf verzichten, uns ein vollständiges Bild von dem Hamlet des MC. zu machen; so viel aber steht fest, dass er uns darin eine alte Bühnenredaction desselben giebt, und zwar eine solche, an der der Dichter kaum einen Theil gehabt haben kann. Denn die angeflickten Schlussverse (cf. §. 206.) gehören offenbar zu eben dieser Bühnenredaction und sind ein miserables Machwerk. Die Weglassung temporärer Bezüge

(71. 75?), die Tilgung des Indecenten und der biblischen Anspielung (74) führen auch auf Rücksichten bei einer Aufführung unter König Jacob. Wie früh indessen diese Rücksichten statt fanden, muss dahingestellt bleiben. Das Zusammenfallen einer Tilgung (74) mit einer Auslassung in den alle früh unter König Jacob (1603. 1605. [1607.] 1609. 1611.) gedruckten Quartos*) könnte ein schwacher Anhaltspunkt sein, dass diese ganze Redaction schon vor Shakspeare's Tode, oder kurz nach demselben, von Seiten des Theaters gemacht sei. Geschah dies vor dem Druck der Fol. 1., so strich die im Besitz der MSS. befindliche Gesellschaft vielleicht eben dasselbe MS., von dem oder mit dessen Benutzung nachher der Foliotext gedruckt wurde, statt eine der gedruckten Quartos dazu zu benutzen. Denn wie kann man glauben, dass je der Hamlet unverkürzt aufgeführt sei? Die Schauspiele begannen um 3 Uhr Nachmittags und scheinen um 6 geschlossen zu haben; einige hatten sogar nur einen Zeitraum von 2 Stunden zur Aufführung, wie die Kinderschauspiele, ja Shakspeare selbst spricht in zwei Prologen (zu Romeo und Julia und zu Heinrich VIII.) von einer Zeit von zwei Stunden**). Freilich muss diese Zeit nachher oder für gewisse Theater verlängert worden sein, aber dass Bühnenredactionen schon früh nothwendig wurden, steht fest und ist auch durch ein Billet bewiesen, in welchem auf die Nothwendigkeit, die Stücke zu kürzen, aufmerksam gemacht wird, da die Kinder zu S. Paul's erst um 4 Uhr anfingen und um 6 Uhr Thorschluss sei. Freilich betrifft dies Billet ausdrücklich nur die Kinderschauspiele***). Es werden also Shakspeare's Hamlet, Richard III., Coriolan, Cymbeline, welche doppelt so lang sind als Marlowe's längste Stücke und fast Schiller's Don Carlos erreichen, vermuthlich nie

*) Hinzuzufügen §. 3. a. E., bei Nr. 77.

**) Coll., *Hist. of Dr.* P. III, p. 377 ff.

***) Coll. l. l. . . . . *I suppose these plaies some what too long for that place.*

ganz vollständig aufgeführt sein. Bekanntlich müssen unsere Bühnen auch reduciren; so ist Schiller's Don Carlos wohl nie ganz ohne Auslassungen aufgeführt worden.

Warum also konnte der MC. nicht auch seine Kürzungen aus einer sehr guten Quelle entlehnt haben? Sollten diese gemacht werden, so waren sie, nach den vorliegenden Proben, durchweg geschickt und verständig, und verrathen sich nur als schwach in dem angeflickten Schlusse. Aber wer steht uns dafür, dass Sh. sich, namentlich in seiner letzten Zeit, noch so viel um seine Stücke kümmerte, dass er deren Appretirung für die Bühne nicht Anderen überliess?

§. 230.

77. K. L. 1, 3. Die ganze Scene (24 Verse und einige Zeilen Prosa)
78. - 1, 5. „Der grösste Theil der Scene." (Prosa)

Erst nachträglich (in der zweiten Ausgabe der *N. and Em.*) erfahren wir, dass auch im K. L. gestrichen sei. Die erste Scene, in der Oswald von Goneril zu seinem unverschämten Betragen gegen Lear angewiesen wird, könnte allenfalls aus den Andeutungen der Goneril 1, 1. a. E. und Kents Worten 1, 4.: *My lord, I know not* etc. supplirt werden. — Auch in der zweiten Scene ist der Dialog zwischen Lear und dem Narren, so eigenthümlich und schön die sarkastischen Witze des Letzteren sind, für die Entwickelung der Fabel überflüssig. Beides fällt vermuthlich unter den Begriff der eigentlichen Kürzung für das Theater.

Auch der Lear ist ein sehr langes Stück.

§. 231.

79. Oth. 1, 1. *We cannot all . . . be Jago.* (15 Verse) (Emendationen darin)
80. - 3, 1. *Cas. Masters, play . . . . unto her.* (25—30 Zeilen Prosa) (Emendationen darin)
81. - 3, 3. „Die derbsten Stellen aus Jago's Beschreibung von dem, was Othello als Beweis der Untreue verlangen könnte, und von Cassio's vorgeblichem Traum." (Emendationen darin)

82. Oth. 4, 1. *Nature . . . instruction* (2 Zeilen) und „einige andere Ausdrücke". (Emendation darin)
83. - 4, 3. „Der Theil des Dialogs zwischen Desdemona und Emilia über die erlaubte Untreue der Weiber" (ungefähr 48 Verse)

Die für den philosophirenden Schurken höchst bezeichnende psychologische Unterscheidung zwischen dem dummtreuen und klug-eigennützigen Diener (79) kann, wenn gekürzt werden sollte, fehlen. Dass zwei Fassungen hier zusammengeflossen seien, glaube ich kaum. — Das Folgende (80) ist eine Nebenscene zwischen Cassio, den Musikanten und dem Clown ohne Bedeutung. — Die übrigen Stellen tilgen (vermuthlich auch 4, 1. *lie on her?*) die schlimmsten Unsauberkeiten; hier scheint bei der Kürzung ein moralischer Gesichtspunkt mitgewirkt zu haben; bei der Stelle 4, 1. *Nature* etc. mag deren Dunkelheit das Motiv gewesen sein. Auch Othello gehört zu den längeren Stücken.

§. 232.

84. Cymb. 3, 7. Die ganze Scene. (16 Verse) (Emendation darin)

Diese kurze Nebenscene kann fehlen; wir erfahren auch hier erst nachträglich, dass sie gestrichen ist.

§. 233.

Haben wir nun in diesen Tilgungen nicht nur Proben, sondern, mit Ausnahme des Hamlet, eine vollständige Angabe, so ergiebt sich deutlich, dass sie sehr ungleichmässig auf die verschiedenen Stücke vertheilt sind: denn in zehn Stücken finden wir gar Nichts als getilgt angegeben, und in acht bis zehn anderen ist so wenig gestrichen, dass damit gar keine Kürzung für die Aufführung gewonnen ist. Aber auch in den sechzehn Stücken, in denen die Masse des Gestrichenen beträchtlicher ist, steht dieselbe zu der Länge der Stücke in keinem Verhältniss, wie sich am deutlichsten aus einer Vergleichung der Seitenzahl, welche jedes Stück in der neuen Collier'schen Textausgabe einnimmt, mit

der auf's Ungefähr bestimmten Anzahl der gestrichenen Zeilen ergiebt, indem man vom kürzesten bis zum längsten Stücke fortschreitet:

Komödien.			Historien.			Tragödien.		
Zahl der gestrichenen Zeilen	Titel	Anzahl der Seiten	Zahl der gestrichenen Zeilen	Titel	Anzahl der Seiten	Zahl der gestrichenen Zeilen	Titel	Anzahl der Seiten
40	C. E.	XV						
	T. G.	XVIII						
2	M. N. D.	XVIII						
70	Temp.	XVIII						
						100	Macb.	XX
60	M. V.	XXI		K. J.	XXI		J. C.	XXI
	T. N.	XXI				3	Tim.	XXI
						60	T. A.	XXI
	A. Y. L.	XXII						
	M. Ad.	XXII						
	M. W.	XXII						
5	T. S.	XXII						
15	L. L. L.	XXIII	28	1 H. VI.	XXIII			
	M. f. M.	XXIII	38	R. II.	XXIII			
100	A. W.	XXIV						
			1	1 H. IV.	XXV	55	R. J.	XXV
50	W. T.	XXVI	110	H. V.	XXVI			
			80	2 H. VI.	XXVI			
				3 H. VI.	XXVI			
				2 H. IV.	XXVII			
			$2\frac{1}{2}$	H. VIII.	XXVII			
						$2\frac{1}{2}$	Tr. Cr.	XXVIII
						über 100	Oth.	XXVIII
						50	K. L.	XXIX
							A. Cl.	XXIX
						$1\frac{1}{2}$	Cor.	XXX
						16	Cymb.	XXX
			180	R. III.	XXXI			
						über 200	Haml.	XXXII

Denn wenn auch die beiden längsten Stücke am stärksten und eine Reihe kürzerer gar nicht gestrichen sind, so findet doch auch das Umgekehrte statt, dass sehr kurze Stücke, z. B. der Macbeth, bedeutend beschnitten sind, während überlange, wie Antonius und Cleopatra, gar nicht berührt werden. Hier drängt sich die Bemerkung auf, dass eben dieses letztere Stück unbeliebt war und wenig oder gar nicht aufgeführt zu sein scheint, und es stimmt damit vollkommen überein, dass darin (*N. and Em.* p. 389.) so sehr wenige Bühnenanweisungen vom MC. hinzugefügt sind, während diejenigen Stücke, in denen viel gestrichen ist, z. B. der Sturm, Hamlet, Richard III., Othello, auch mit den sorgfältigsten Bühnenanweisungen versehen sind. Demnach wären es die beliebtesten Stücke, die gekürzt wären. Aber diejenigen Stücke, welche am besten gefallen hatten, forderten auch sowohl am ersten den Dichter selbst zu einem Arrangement für die Bühne auf, als auch waren sie den Interpolationen am meisten ausgesetzt.

§. 234.

Ueberhaupt aber ergab die vorige Untersuchung, dass das Streichen keineswegs allein auf Bühnenrücksichten zu beruhen scheint; es betraf folgende Dinge:

1) Nebenscenen.
2) Schwer verständliche Stellen, Sentenzen, Bilder.
3) Katalogische Ausführungen.
4) Witzkämpfe.
5) Indecentes.
6) Religiöse, politische und andere Anspielungen von ephemerem Interesse.
7) Zwiefache Fassungen desselben Gedankens.

Aber es ging ebenso wenig mit Bestimmtheit daraus hervor, dass diese Tilgungen der Zeit nach 1632 angehören; im Gegentheil führten manche Spuren sowohl auf König Jacob, als auf die reifere Zeit des Dichters selbst. Dennoch erkennt man in einigen Stücken, namentlich in der Ueber-

arbeitung des Hamlet, deutlich ein fremdes Element, und wie werden wir dies mit den Spuren des Aechten natürlicher vereinigen, als dass wir annehmen, es habe der MC. Theater-MSS. vor sich gehabt, in denen nicht nur die Druckfehler der Ausgaben und eine grosse Menge der in denselben befindlichen Lesefehler nicht enthalten waren, sondern auch Vieles, was sich auf die Aufführung bezog, angemerkt war, welches er nun ebenso mechanisch in sein Exemplar der Fol. 2. übertrug, das dann als Soufflirtext dienen konnte? Konnte die *manus secundu*, die jedenfalls da gewesen sein muss, nicht ebenso wohl in der Quelle des MC. gewaltet haben, so dass ihr ein Theil jener Streichungen zufiele, als neben oder nach ihm? Dass nicht alle Originalhandschriften noch 1623 vorhanden waren, ist gewiss; aber Bühnen-MSS. müssen von den meisten Stücken noch in diesem Jahre im Besitz der Shakspeare befreundeten Schauspieler gewesen sein: wenn uns nun eine vielleicht nur ein Dutzend Jahre später geschriebene Recension bekannt wird, die eine zahllose Menge der aufffallendsten Verbesserungen darbietet und welche ganz den Charakter einer Abschrift trägt, — ist es da ein Beweis gegen ihre Aechtheit, dass sie viel Scenisches mit sich bringt? Wonach spielte man denn Stücke wie den Sturm, Macbeth, Ende gut Alles gut, Wintermärchen, Cymbeline vor 1623 anders, als nach diesen Bühnen-MSS.— ?*) Und wenn man glaubt, die Regie werde nicht ein Jota bei den Aufführungen weggelassen haben, so irrt man sich. Wo aber ist es am wahrscheinlichsten, dass dergleichen Kürzungen, Bühnenanweisungen etc. angemerkt wurden, als in den MSS. selbst? Der MC. freilich konnte es einem Strich nicht ansehn, ob er von Shakspeare selbst oder von einem sei-

*) Selbst bei Hamlet, Othello u. s. w. wird man eher fortgefahren haben, sich der Handschrift zu bedienen, welche einmal für die ersten Aufführungen zurecht gemacht war, als dass man ein Exemplar einer Quartausgabe neu dazu einrichtete. So war man vor den vielen Druckfehlern der Ausgaben geschützt, und ohnehin war es bequemer.

ner Freunde herrühre, und wenn er auch übertrug, was ein Anderer am Ende des Hamlet hinzugeschrieben hatte, so zeigt er dadurch nur das Mechanische seines Thuns.

Obwohl man daher bei jedem einzelnen Weglassen zu zweifeln haben würde, wer gestrichen habe, dürften wir doch selbst die Kunde der ältesten Bühnenpraxis hoch anschlagen, und müssen bedauern, dass uns so unvollständige Mittheilungen geworden sind. Es wäre so leicht gewesen, das von dem MC. Gestrichene in dem neuen Texte durch Sternchen zu bezeichnen.

Anm. Die ganze Frage nach dem Werth der Tilgungen könnte durch die §. 250. geäusserte Vermuthung eine wesentlich andere Gestalt gewinnen, doch habe ich jene Einzeluntersuchungen darum nicht unterdrücken wollen. Aber auch nur die Praxis des Red-Bull-Theaters um 1627 zu erfahren, würde von sehr hohem Interesse sein.

XVI.

§. 235.

Ganz derselben Beurtheilung unterliegen die vielen vortrefflichen Bühnenanweisungen, welche namentlich in den beliebtesten Stücken vom MC. hinzugefügt sind. Die Hgg. der Fol. 1., nur darauf bedacht, den vollständigen Text der Schauspiele für die Lesewelt zu geben, konnten Manches überflüssig finden, welches für die Aufführung anzumerken bequemer und deutlicher war; und es ist schon längst bemerkt worden, dass die alten Quartos oft darin mehr bieten als die Fol. 1., ja selbst solche, denen vielleicht gar kein authentisches MS., sondern nur eine nach der Auffassung durch die Zuschauer zurechtgestutzte Schauspielerversion zu Grunde lag, wie die Quarto 1. von Romeo und Julia. So giebt die Folio 1., wie uns Herr Collier mittheilt, in allen 36 Stücken nur ein „bei Seite“, während dies wohl 300 Male vorkommen soll. Gingen nun die Hgg. in dem Prinzipe der Vollständigkeit vielleicht weiter als sie sollten, so mochten sie auch das Weglassen des Scenischen übertreiben, ja es konnte sogar dies in der Absicht geschehen, das Aufführen der Stücke anderen Gesellschaften nicht allzu leicht zu machen und immer noch sich Etwas zu reserviren.

Für das Alter der hinzugefügten Bühnenanweisungen spricht auch der Umstand, dass sie eine ebenso archaistische Ortho-

graphie zeigen, wie die Aenderungen im Texte selbst. So die alterthümliche Naivetät derselben überhaupt, z. B. 2 H. VI. 4, 2. *the more the better;* cf. W. T. 4, 2. *and more if need be;* R. III. 5, 3. das Nebeneinander der Zelte Richards und Richmonds; 3 H. VI. 2, 6. das antik brutale Herumzerren mit Cliffords Leiche auf dem Theater; L. L. L. 4, 3. *He gets him in a tree;* Temp. 1, 2. *put on robe again;* Tr. Cr. extr. *Let him say this by way of Epilogue;* so wie einzelne Ausdrücke und Formen, wie Macb. 2, 3. u. a. a. O. *unready;* W. T. 5, 1. *Enter a Servant-poet;* Cymb. 2, 1. *as from the Bowling Alley*; T. S. 3, 2. *strangely clad;* Cymb. 3, 6. *'tir'd like a boy;* T. A. 5, 2. *cacheth the blood;* Oth. 3, 3. *snatcheth it;* 1 H. VI. 1, 3. *Roane;* M. W. 2, 3. *afeard.*

§. 236.

Zwei Angaben können auf eine spätere Zeit führen:

1. M. f. M. a. E. ist nach dem *Exeunt* bemerkt: *Curtain drawn.* Herr Collier, der in diesen Dingen die erste Autorität ist, sagt, wir hätten keinen Beweis, dass vor der Zeit Karl's II. (1660—1685) am Ende des Stückes der Vorhang zugezogen sei. Dennoch hatte das Theater auch zu Shakspeare's Zeit einen Vorhang, und nach den früheren Angaben*) bestand der Unterschied darin, dass vor der Restauration sich derselbe auf einer Stange bewegte und in der Mitte öffnete, während er nachher niedergelassen wurde.

Wäre auf ein negatives Argument zu bauen, so müsste die gänzliche Abwesenheit von Spuren beweglicher Coulissen darauf hinführen, dass diese Bühnenanweisungen nicht nach der Restauration entstanden wären. Und doch zeigt sich schon 1636 (und früher) eine Spur davon in den „Erscheinungen" von Inigo Jones, und jedenfalls ist diese Erfindung, die man Sir W. Davenant zuschrieb, vor der Restaurationszeit gemacht worden**). Sie war dann im Ge-

*) Coll., *Hist. of Dr.* P. III, 363. 372.

**) a. a. O. 371 ff.

brauch wenigstens der späteren Hauptbühne (*Drury-Lane*). Es wäre doch sehr merkwürdig, wenn eine so wichtige Verbesserung bei der Menge der Bühnenanweisungen sich nirgends gezeigt hätte.

2. M. Ad. 5, 4. stehen Bühnenanweisungen wie: „treten verschleiert auf“, „verschleiern sich“, während doch im Text Leonato die Damen sich maskiren heisst. Dies schreibt Herr Collier dem zwischen 1599 und 1632 wechselnden Geschmack zu. War die Mode der Damenmasken schon vor 1623 abgekommen?

§. 237.

Wir können uns dessen überheben, auf den Werth dieser Zusätze, die allein schon den Fund zu einem sehr wichtigen machen, näher einzugehen. Denn obwohl dadurch manche Stellen, wie die Anfangsscenen im Sturm, erst ihr rechtes Licht bekommen; andre, wie z. B. durch die Kunstpause im Hamlet (1, 4.), das zornige Stampfen Richard's (R. III. 1, 3.), den stummen Seelenkampf Coriolan's (Cor. 4, 6.), einen schönen Zug mehr erhalten; in noch andren die drastische Komik erhöht wird (M. W. 1, 1. 3, 3. 4, 2. M. N. D. 5, 1. W. T. 4, 2.) oder die alte Kostümirung (M. N. D. 5, 2. A. W. 5, 2. T. N. 5, 1. K. L. 4, 6. Cymb. 3, 6.) kund wird: so könnte dies Alles doch auch auf Bühnentradition beruhen und würde für die Hauptfrage nicht entscheiden. Herr Collier erinnert freilich daran, dass in mehreren dieser Einzelheiten Bezug auf Rich. Burbadge's Spiel genommen sein könnte, und legt in demselben Sinne für die kleine Statur B.'s „die erhöhten Schuhe“ im Hamlet aus; cf. §. 10, 24.

§. 238.

Die grosse Sorgfalt und Genauigkeit dieser scenischen Angaben hat man dadurch lächerlich zu machen gesucht, dass man einzelne, die sich aus dem Zusammenhang von

selbst verstehen, herausgehoben hat. Wie Manches aber, was dem Leser überflüssig ist, ist für die Nachachtung des einzelnen Schauspielers zu bemerken nothwendig, und wie natürlich also, dass, während die Drucke mehr wegliessen als sie sollten, die Rollen und Bühnenhandschriften um so genauer waren. Aber auch unsre gedruckten Schauspiele haben, wenn man nur darauf achten will, vieles für den Leser Ueberflüssige. Man sehe nur z. B. Schiller's „Kabale und Liebe“ durch: wer könnte sich nicht z. B. 2, 6. das „im Hereintreten“, „unterbricht ihn, zu Miller“, „zur Frau“ und vieles Andere hinzudenken?

§. 239.

Wenn jedoch die Bühnenanweisungen häufig verschiedene Dinte zeigen, so würde dies dafür sprechen, dass sie nach dem Bedürfniss der Aufführung und dem Gutdünken des Schreibenden hinzugefügt sind. Da nur einige allgemeine Andeutungen darüber vorliegen, so wissen wir nicht, wie viel Gewicht darauf zu legen ist, da ja doch auch ein von Zeit zu Zeit geschehenes unvollständigeres oder vollständigeres Uebertragen aus einem Bühnen-MS. möglich ist. Auch die am Ende des Timon hinzugefügte Notiz: „*Prol. and Epilogue*“ lässt sich verschieden erklären. Entweder geschah es, um an einen später dazu geschriebenen Prolog und Epilog zu erinnern, oder es bezog sich auch diese Bemerkung auf seine Quelle, da der MC. vielleicht keinen Platz hatte, sie in dem Exemplar selbst hinzuzuschreiben.

§. 240.

Bis uns also ein glücklicher Zufall über einige noch räthselhafte Zusätze, wie die Liederanfänge *Armato* (*Amato?*) *bene* und *See my love* (L. L. L. 3, 1.), den Namen *Elis**) (A. Cl. 2, 3. und 3, 3.), die drei Melodien im Liede des Autolykus:

---

*) §. 256.

„and more if need be“ (W. T. 4, 2.), oder über den *Finsbury-Pinfold* (für *Lipsbury-Pinfold*: K. L. 2, 2.), *Irish* (für *Scottish*: M. V. 1, 2.) und den „17th *Nov.*“ (T. N. 2, 2.) aufklärt, so dass wir darin sichere historische Anhaltpunkte gewinnen, werden wir auch über den scenischen Theil dieser Recension die Möglichkeit gelten lassen müssen, dass der MC. Alles entlehnte.

§. 241.

Wenigstens führen uns zwei Aenderungen desselben mit grosser Wahrscheinlichkeit auf das sechzehnte Jahrhundert. Die dadurch T. S. 3, 2. (§. 167, 32.) entstandene spöttische Erwähnung einer 1594 gedruckten Schrift Drayton's, die doch nach 1632 (freilich starb Drayton erst 1631) vermuthlich als eine geringfügige literarische Häkelei vergessen war oder höchstens einem damals schon mitwirkenden Schriftsteller und Schauspieler hätte erinnerlich sein mögen, — diese nachzuweisen, ist der Gelehrsamkeit und dem combinirenden Scharfsinn des Hg. bereits gelungen. Ein noch alterthümlicherer Bezug ist R. J. 2, 2. durch die Lesart *white and green* gewonnen, nämlich auf die Tracht des königlichen Hofgesindes unter Heinrich VIII., *in specie* auf die seines Hofnarren Will. Summer, der erst 1560 starb. 1598 finden wir diese Tracht unter den „Narren- und Eremiten-Anzügen“ der Garderobe der Spieler des Lord Admiral aufgeführt*); ein Witz darüber findet sich noch in einem 1614 erschienenen Stücke. Beide Stücke, sowohl T. S. als R. J., gehören ihrer ersten Anlage nach zu den Jugendstücken, und wir dürfen solche Spuren also ganz mit der Cap. XV. behandelten Vermehrung der Reime in den ältesten Stücken, so wie mit den hin und wieder hervorgehobenen sprachlichen Archaismen zusammenstellen.

---

*) *Diary of Ph. Henslowe ed. Coll.* p. 272. (*Will. Sommers sewtte*) und unter den *„Antik Sutes“* vielleicht noch früher: (*Will. Sommers cote*) *Mem. of Edw. Alleyn.* p. 20.

§. 242.

Doppelt merkwürdig also ist es, dass T. N. 2, 2., wo Sir Toby anstimmt: *O the twelfth day of December* ...., am Rande vom MC. ebenso mechanisch wie gewöhnlich hinzugeschrieben ist: „17[th] *Nov.*“ Denn dies war der Tag von Elisabeth's Thronbesteigung (1558), der mindestens 75 Jahre von der Zeit des Schreibenden entfernt lag. Was konnte den MC. bewegen, ein so altes Volkslied hineinzusetzen? Man könnte erwiedern, es sei ein alter Bafel gewesen, wie unser: „Prinz Eugen, der edle Ritter“, und ausserdem sei es zweifelhaft, ob es ein feines Compliment für regierende Häupter gewesen sei, mit: *There dwelt a man in Babylon* (Percy, Rel. II, Nr. 10.) zugleich angestimmt zu werden; überhaupt aber frage es sich, ob es nicht ein Spottlied auf die katholische Maria oder gar ein Klagelied der Katholiken um dieselbe gewesen sei. Immer aber fragen wir: warum sollte der MC. dies eingesetzt haben? Umgekehrt wäre es ganz begreiflich, dass das Stück, welches nachweislich noch unter Elisabeth (Anfang 1602) aufgeführt wurde, ursprünglich eine ehrende volksthümliche Erwähnung ihres Regierungsantritts enthalten habe, welche dann, wie andere die Eifersucht weckende Anspielungen auf die glorreiche Vorgängerin, bei den Wiederholungen unter König Jacob wie bei dem ersten Druck 1623 habe vermieden werden müssen*). Scheint also nicht auch hier der MC. das alte Richtige hergestellt zu haben?

---

*) Warum man den „12. December“ gewählt habe, darüber finde ich gar keine Nachweisung. Im December 1612 wurde Jacob's Tochter, die unglückliche Elisabeth, vermählt.

XVII.

§. 243.

Alles in Allem genommen, sehe ich nur zwei Wege, die interessante Erscheinung, als ein Ganzes betrachtet, zu erklären.

Entweder war der MC. ein sorgfältiger Abschreiber, der, vermuthlich auf die Anweisung einer Schauspielergesellschaft, die in den Besitz oder zu der Benutzung der der Fol. 1. zu Grunde liegenden Handschriften gelangt war, aus denselben in ein gedrucktes Exemplar viele Abweichungen mit der grössten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit übertrug, vielleicht um dadurch ein bequemeres und lesbareres Exemplar zum Einstudiren und Soufflіren herzustellen, vielleicht um für ein andres Theater als Globe und Blackfriars einen authentischen Text zu gewinnen. Dies war eine Arbeit, die nicht nur die grösste Ausdauer und lange Zeit erforderte, sondern auch vielleicht mit grossen Einzelschwierigkeiten zu kämpfen hatte, wenn die MSS. zerrissen, beschmutzt, unleserlich, durchcorrigirt und mit Nachträgen versehen waren, wie dies bei ihrem Alter und ihrer vielfachen Benutzung zu Bühnenzwecken vorauszusetzen ist. cf. §. 174.

Oder der MC. müsste ein mit positiven Kenntnissen ausgerüsteter Gelehrter und eminenter Kritiker gewesen sein, der seine Hypothese von durchweg zufällig verderbtem Texte mit grosser Sicherheit, Kühnheit und Genialität auf

denselben anwandte, dabei die alten Ausgaben nicht unberücksichtigt liess, so wie von durchaus richtigen historischen Voraussetzungen in Betreff der Anwendung des Reimes ausging. Dieser Kritiker müsste ferner eine sehr tiefe Einsicht in die Poesie des Dichters gehabt haben, da er sich so selten durch Verflachung und Verderbung seines grossen Patienten kund gab, müsste wohl gar selbst ein Dichter gewesen sein. Auch müsste er eine so lebendige Anschauung von dem Aufführen der Shakspeare'schen Dramen so wie von dem alten Bühnenwesen überhaupt gehabt haben, dass die Vermuthung nahe liegt, er sei ein Schauspieler gewesen. Ja er müsste kein übler Kunstrichter gewesen sein, da er manches Geschmacklose mit sicherer Hand ausstrich. Besonders aber bedurfte er, um einiges Positive wissen zu können, der Erinnerung, so dass, da er auch selbst alterthümliche Schrift und Orthographie zeigt, er wohl gar ein Zeitgenosse des Dichters gewesen sein könnte, wodurch dann vieles seiner Weisheit Geoffenbarte weniger räthselhaft erschiene. Dann konnte es ja vielleicht gar ein alter Freund des Dichters gewesen sein, der, längst vertraut mit diesen Werken, dem Gestorbenen noch einen letzten Liebesdienst, keinen geringen wahrlich, erwies, indem er alle Schätze seines Gedächtnisses und alle Schärfe seines Urtheils aufbot, um den chaotischen Zustand dieser Meisterwerke zu lichten.

§. 244.

Ein Gelehrter*) — Kritiker — Dichter — Schauspieler — Kunstrichter — Zeitgenosse — alter Freund Shakspeare's: Alles das war Ben Jonson (geb. 1574), der im August 1637 starb. Er hätte also gerade noch ein Lustrum gehabt, um diese Arbeit zu vollenden. Nach Gifford's Meinung war

*) *And though thou hadst small Latin, and less Greek* .... Ueberhaupt vergleiche man die Gedenkverse von Ben Jonson auf Shakspeare vor der Folio 1.

Ben Jonson der Einzige, der sich um die Herausgabe seiner „Werke" (1616) kümmerte, während sonst der Verfasser, nachdem er sein Stück an den Director oder die Gesellschaft eines Theaters verkauft hatte, damit sich auch des Verlagsrechtes so wie aller weiteren Sorge dafür entschlug*). Man spottete über den pedantischen Titel „Werke", den Ben seinen Schauspielen gab. Er also übte vielleicht nun nachträglich dieselbe Kritik an den „Werken" seines grossen Freundes aus.

Diese Vermuthung würde durch die Aehnlichkeit mit Jonson's Handschrift bestätigt werden. Das bei Collier *H. of D.* P. I, 365. gegebene Facsimile stimmt durchaus nicht überein, und es sind im *British Museum* mehrere MSS. von seiner eignen Hand. Er selbst also hat diese Noten auf keinen Fall geschrieben. Auch muss man gestehen, dass die durchherrschende Nüchternheit der Kritik dann doppelt auffallend wäre, so wie ihr mechanischer Charakter. Wir würden es doch wohl deutlicher erkennen können, wenn ein zweiter Ramler den todten Freund rasirt hätte.

§. 245.

Weitere Nachforschungen werden vermuthlich über den ehemaligen Besitzer des Buches Thomas Perkins (§. 45.) etwas Näheres ergeben, und ob dieser mit dem Schauspieler **Richard Perkins** zusammenhängt, der 1633 als ein bescheidener Nacheiferer des grossen **Alleyn** **) und 1635

*) Collier, *H. of D.* P. III, p. 387 f.

**) Bei der Wiederaufführung des Juden von Malta von Marlowe (auch schon 1630: Coll. a. a. O. II, 71.); cf. Marl. I, p. 232. ed. Dyce, wo aus Dodsley's Ausgabe folgende Anmerkung Reed's mitgetheilt wird: „Nachdem die Theater in Folge der bürgerlichen Unruhen geschlossen waren (1642 und 1647), zogen Perkins und Sumner, die zu dem Cockpit in Drurylane gehörten, sich zusammen nach Clerkenwell zurück, wo sie starben und begraben wurden. Sie starben Beide einige Jahre vor 1660." Clerkenwell liegt jetzt innerhalb der Metropole; es scheint kaum auf eine Spur der Verbindung mit folgender Notiz zu führen. Durch die Aufklärungen des früheren Be-

unter den „Dienern der Königin“ an letzter Stelle genannt wird *). Denn auch andre Schauspielergesellschaften als die des Globe- und Blackfriars-Theaters gaben Shakspeare's Stücke, und wenn diese gerade sich eine Copie aus den Handschriften verschafft hätten, so läge der Grund dafür darin, dass sie vor 1623 von manchen Stücken nur unvollständige Copien, und nachher nur die sehr fehlervollen Drucke besassen. Die Eifersucht der Bühnen auf die ihnen eigenthümlich gehörenden handschriftlichen Schätze war sehr

---

sitzers der durchcorrigirten Fol. 2., Herrn Parry, werden wir unterrichtet, dass dieser Band vermuthlich ursprünglich zu der Bibliothek der katholischen Familie Perkins zu Ufton Court, in Berkshire, gehört habe, und dass ein Herr Gray von Newbury in derselben Grafschaft ihn aus dieser Bibliothek acquirirt und Herrn Parry zu Anfang dieses Jahrhunderts geschenkt habe. Ein Franz Perkins starb zu Ufton Court 1635, und Herr Collier deutet darauf hin, dass der berühmte Schauspieler derselbe sei mit einem bei Ashmole (ohne Datum) erwähnten Richard Perkins, Esquire, der eine reiche Erbin Lady Mervin, eine Wohlthäterin von Ufton Court, geheirathet habe. Ein Thomas P. ist nicht aufzufinden. Vgl. *Not. and Em.* 2. ed. Pref. p. IV ff.

*) a. a. O. II, p. 71. Es waren damals fünf Gesellschaften in London:

1) die Schauspieler des Königs unter Lowen und Taylor, bis 1625 unter Heminge und Condell, Shakspeare's Truppe, im Globe- und Blackfriars-Theater;

2) die Schauspieler der Königin unter Christoph Beeston im Cockpit in Drury Lane; aus ihr bildete sich zwei Jahre darauf die „junge Gesellschaft des Königs und der Königin“ unter Beeston: jene kam unter die Direction von H. Turner;

3) die Schauspieler des Prinzen unter Jos. Moore u. Andr. Kane in der Fortuna in Golding Lane;

4) die „*Children of the Revels*“ unter Will. Blagrave, vermuthlich im „Rothen Ochsen“;

5) die Salisbury-Court-Gesellschaft unter Richard Heton; auch mit ihr hatte Rich. Perkins eine Verbindung, indem Sir Henry Herbert ihn und mehrere andre von den besten Schauspielern 1637 derselben zuwies. Dies System gegenseitiger Aushülfe scheint durch diesen Mann, der seit Mai 1622 als *Master of the revels* fungirte (I, 428.), aufgebracht und festgehalten zu sein.

Nur die erste dieser Gesellschaften wird im rechtmässigen Besitze von Originalhandschriften Shakspeare's gewesen sein.

gross, sie bewirkte das Verbot unerlaubter Drucke (1637)*); aus demselben geht aber auch hervor, wie häufig gerade damals der Fall unerlaubter Mittheilungen der MSS. vorkam: ganz natürlich, da vom Frühjahr 1636 bis October 1637 (mit einer kurzen Unterbrechung) wegen der Pest alle Theater in London geschlossen waren, und die Schauspieler entweder in den Provinzen oder auf andere Weise ihren Unterhalt suchen mussten. Gerade aber die Königs-Schauspieler ergriffen das erstere Mittel, und während ihrer Abwesenheit konnte man vielleicht eher zu den Handschriften gelangen. War dies also eine solche Abschrift?**)

§. 246.

Die Ungleichzeitigkeit der Noten so wie ihre sporadische Natur. liesse sich damit zusammenbringen. Auch dass offenbar nicht nur auf die beliebtesten Stücke überhaupt, sondern auch auf die schönsten und berühmtesten Stellen die grösste Sorgfalt verwandt ist, könnte dafür sprechen. Beispiele davon bieten die Rede des sterbenden Königs Heinrich IV. an seinen Sohn 2 H. IV. 4, 4., wo sich in ungefähr 30—40 Zeilen fünf bedeutende Aenderungen finden (nur eine in Uebereinstimmung mit der Quarto), während vorher auf fünf, nachher auf drei Seiten Nichts geändert ist; der herrliche Monolog Heinrich's V. (H. V. 4, 1.), wo in 20 Zeilen zwei; desselben schöne lange Rede 4, 3., wo in 4 Zeilen zwei sehr bedeutende Aenderungen gemacht sind, während dazwischen Nichts geändert ist; die grosse Scene 5, 3. in Richard III., in der dreizehn Aenderungen gemacht sind, darunter neun metrische Ausfüllungen (eine darunter die auffallend mit den Qu. übereinstimmende: *O Ratcliff* etc.), während im ganzen übrigen Stück nur sieben metrische Aenderungen gemacht werden, u. s. w. u. s. w.

---

*) a. a. O. p. 82. Das Erscheinen dreier Quartausgaben (Hamlet, Romeo, Kaufmann von Venedig) im Jahre 1637 ist damit zu verbinden.

**) Vgl. dagegen §. 250.

§. 247.

Ueberhaupt aber ist es klar, dass die grösseren Correcturen sich oft an Einer Stelle zusammen finden, wie aus folgenden Beispielen, die nur auf's Gerathewohl herausgegriffen sind, schlagend hervorgeht:

R. II.	3, 2.	sind in	2	Zeilen	drei Aenderungen
-	5, 2.	-	2	-	zwei - metrischer Art (wovon nur die zweite mit den Qu. stimmt)
-	5, 3.	-	4	-	vier Aenderungen
2 H. IV	Ind.	-	30	-	vier - (wovon zwei mit Qu.)
-	1, 3.	-	21	-	sechs bedeutende Aenderungen (gerade diese Stelle steht nur in den Folios)
-	4, 1.	-	30	-	fünf (vorher fehlt ein Blatt, aber auch nachher bleiben eine Menge Schwierigkeiten ungelöst)
H. V.	1, 2.	-	30—40	-	vier Aenderungen
1 H. VI.	5, 3.	-	50—60	-	acht cf. auch das Facsimile von 4, 6.
2 H. VI.	2, 3.	-	5	-	vier Aenderungen
-	5, 3.	-	4	-	drei -
3 H. VI	5, 6.	-	7	-	drei (alle mit dem *Old Play* übereinstimmend)
R. III.	1, 2.	-	5	-	zwei (beide in höchst auffallender Uebereinstimmung mit den Qu.)
-	3, 1.	-	7	-	vier (nur eine davon mit Qu.)
Cor.	3, 1.	-	9	-	sechs Aenderungen
-	4, 7.	-	8	-	vier - (Rede des Aufidius)
T. A.	2, 2.	-	10	-	acht -
Haml.	1, 3.	-	14	-	drei (alle auffallende Uebereinstimmungen mit Qu.)
-	ib.	-	6	-	vier Aenderungen
-	3, 1.	-	2	-	zwei (beide Uebereinstimmungen mit Qu.)
Oth.	1, 3.	-	8	-	vier Aenderungen

Dies lässt sich aus einem stellenweise geschehenen Nachsehen in Einer Quelle, oder stellenweise geschehenem

kritischen Bearbeiten, und genommener oder nicht genommener Einsicht in die Quartos erklären; doch hier gerade vermissen wir, wie schon §. 46. bemerkt wurde, die Angaben über die Verschiedenheit der Dinte. Aber möglicherweise war auch die besondere Unleserlichkeit durch Dintenflecke und beschmutzte Ränder an besonderen Stellen der Originalhandschriften der Grund zur Anhäufung der Correcturen an einzelnen Stellen unseres Textes.

§. 248.

Vielleicht könnte darauf auch der Umstand führen, dass oft Verderbnisse ungefähr um 50—60 Zeilen auseinander sind, wenn dies die Anzahl der Zeilen war, die auf einer Seite der Handschriften gestanden haben, so dass es das Ansehn hat, als wenn der untere oder obere Rand beschmutzt oder zerrissen gewesen. So finden sich nach dieser Voraussetzung in R. J. 2, 2. links drei, rechts zwei bedeutende Verderbnisse, gerade durch den Zwischenraum Einer Columne von 50—60 Zeilen getrennt, also einander im neuen Collier'schen Texte gerade gegenüber; ib. 2, 4. 5. links eins, rechts drei; ib. 2, 5. 6. links eins, rechts wieder eins; Macb. 4, 1. in 3 Zeilen drei, 50 Zeilen weiter eins; ib. 5, 3. 4. links zwei, rechts eins; 3 H. VI. 5, 6. 7. links drei, rechts zwei; Cor. 1, 1. links zwei, rechts eins; Cymb. 3, 4. drei bedeutend corrupte Stellen, durch zwei Zwischenräume von je 55 Zeilen getrennt. — Dagegen liesse sich einwenden, dass vermuthlich selbst bei nicht allzu grosser Schrift nur 20—30 Zeilen auf einer Seite Platz gefunden hätten, so dass man die Hälfte jenes Zwischenraumes erwarten sollte. In der That führen andere Stellen auf den häufig wiederkommenden Zwischenraum von 25—30 Zeilen. So Tim. 4, 2., wo drei stark verderbte Zeilen von vier nicht minder stark verderbten durch einen Zwischenraum von 26 nicht corrupten Zeilen getrennt sind; J. C. 5, 1., wo eine Verderbniss von einer andern durch 29, und diese von zwei dritten

durch 27 nicht corrupte Zeilen getrennt ist; M. N. D. 1, 1., wo vier stark corrumpirte Zeilen von einer starken Verderbniss durch 28 Zeilen getrennt sind; Macb. 1, 3., wo 26 Zeilen dazwischen liegen. Demnach wären die Zwischenräume von 50 — 60 Zeilen gerade das Doppelte, ungefähr das Maass dessen, was ein handschriftliches Blatt fasste, und wenn z. B. der Rand immer links gelassen war, so war natürlich die zweite, vierte, sechste etc. Seite mehr geschützt als die erste, dritte, fünfte etc. — In „Cymbeline" und „Maass für Maass" könnte die erste Seite besonders unleserlich von vielem Gebrauche geworden sein; in T. N. war, wenn mit dem Anfang des zweiten Actes eine neue Seite begann, vielleicht der untere Rand dieser ersten, der zweiten und der vierten Seite undeutlich, woher die drei starken Corruptelen entstanden; auch könnte in diesem MS. wie in dem von C. E. und T. G. das letzte Blatt besonders viel gelitten haben. Das erste Blatt des Textes von W. T. mochte am unteren Rande verdorben sein, der Zwischenraum zwischen zwei schwächeren und zwei sehr starken Corruptelen ist freilich etwas über 30 Zeilen. Doch reichlich 30 Zeilen weiter findet sich wieder eine Corruptel (*she*), dann 60 Zeilen weiter sind zwei sehr starke in einer und derselben Zeile. Der Zwischenraum von reichlich 30 Zeilen ist wieder zwischen *force* und *dispute*: 4, 3.; die in den Drucken ausgefallene Zeile 5, 3. könnte am Ende des drittletzten Blattes gestanden haben. In K. J. 1, 1. kam die stark corrumpirte Stelle *conversion* etc. an das Ende der ersten Lage (Seite 8 der Handschrift), wie *sudden* unten an den Rand der dritten Seite. In A. Cl. kann *doom* am Rande der ersten, *fitly* an dem der zweiten, *fruitful* an dem der vierten Textseite gestanden haben; ib. 1, 4. ist zwischen *Our* und *Fall* ein Zwischenraum von 25 Zeilen; die starke Verderbniss ib. 2, 1. fiel, wenn mit dem zweiten Act eine neue Seite angefangen wurde, an das Ende derselben; ib. 3, 11. ist *mooted* von *qualities* und *miseries* um ungefähr 25 Zei-

len, und diese beiden Corruptelen von *that in deputation* um das Doppelte entfernt; ebenso ib. 4, 12. 13. *compos'd* von *condition.*

Demnach wäre es wahrscheinlich, dass ein Theil der örtlichen Ungleichartigkeit dieser Recension in dem Zustande des Originals seinen Grund gehabt hätte, während die zeitliche, die überhaupt noch der näheren Untersuchung bedarf, in der Ungesetzmässigkeit heimlicher Benutzung fremden Eigenthums, oder in dem Wieder- und Wiedervergleichen mit dem Original, je nachdem der gedruckte Text noch nicht zu genügen schien, begründet gewesen sein mag.

§. 249.

Wenn nun Herr Collier in seiner Einleitung die Vermuthung äussert, der MC. möge aus der richtigeren Recitation der Schauspieler seiner Zeit den Druck verbessert haben, so würde sich dadurch das Ungleichzeitige seiner Emendationen sehr gut erklären. Aber wie ginge es zu, dass auch in den Stücken, welche zwischen 1632 und 1642 nicht wieder aufgeführt wurden, die Emendationen (nicht die Bühnenanweisungen) allem Anschein nach (z. B. in einem vielleicht nie gegebenen Stücke wie Antonius und Cleopatra) mit derselben Plausibilität durchgeführt sind, wie in den übrigen Dramen? Auch würden sie dann wohl nicht den Charakter fast pedantischer Genauigkeit, sondern mehr den der flüchtigen Verbesserung tragen. Alles führt uns auf die Verbindung des MC. mit dem Theater, Alles auf eine nicht lange nach 1632 geschehene Abfassung; nun wohl, damals waren vermuthlich die Handschriften noch erhalten, und wo anders als bei einem Theater? — Ist es nicht ebenso wahrscheinlich, dass der MC. von Zeit zu Zeit nach diesen corrigirt habe, als dass er seine Recension aus Erinnerung Anderer, aus eigenem Hören und Zuschauen, aus Souffleurbüchern und eigenem Urtheil zusammengestückt habe? — Namentlich Letzteres müsste doch wohl, denkt man, mehr

Spuren der Willkür, der Gleichmacherei, der Modernisirung hinterlassen haben.

§. 250.

Die durch die ganze Schrift festgehaltene Alternative zwischen Abschriften aus einem besseren Originale und dem Werke eines ganz eminenten Kritikers *) würde an ihrem zweiten Theile nur in einem Manne wie Rich. Bentley (geb. 1662, + 1742) ihre Erklärung finden. Wirklich beschäftigte sich dieser grosse Kritiker mit den Dichtern seiner Nation; Herr Knight (p. XXXIII.) macht auf seine Ausgabe von Milton's *Paradise Lost* (1732) aufmerksam, in welches er, von dem Grundsatze ausgehend, dass Milton blind war, als er es dictirte, eine Menge genialer, aber falscher Neuerungen einführte. Es war eine Uebertragung seines glänzenden, aber prinziplos falsch angewandten Scharfsinns von der Kritik der alten auf die der modernen Dichter. Wir finden eine Quartausgabe vom Hamlet von 1695, deren Verleger sich R. Bentley nennt, so wie die vierte Folio von 1685 denselben als dritten Verleger (*printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley*) nennt. Dies war keinenfalls der berühmte Gelehrte gl. N. Allein es hätte ja auch, wenn wir die Bühnenanweisungen des MC. nicht einer *manus secunda* zuweisen dürfen, damit (von dem stolzesten Gelehrten des 18. Jahrh.) nur ein Betrug beabsichtigt worden sein können, da die Orthographie und archaistische Naivetät derselben nicht mehr seiner Zeit angehören. Um eine solche Hypothese gänzlich zurückzuweisen, wäre es angenehm, wenn man erhärten könnte, dass die Handschrift des MC. der Mitte des 17. Jahrhunderts angehöre, und dass sie nicht die Rich. Bentley's sei.**)

---

*) Vergl. besonders §. 44, 3. 7. §. 51. §. 166. §. 169. §. 175. §. 195. §. 243.

*) Zwei der bewährtesten Handschriftenkenner Deutschlands haben sich auf

Aber wie ungemein verschieden jene Miltonkritik **Bentley's** von der Shakspearekritik des MC. sei, mag folgendes Verzeichniss der **Bentley'schen** Conjecturen in den 400 ersten Versen des *Paradise Lost* zeigen.

	Vulgata.	Bentley.
I, 6.	Secret	Sacred
13.	Song	Wing
15.	it purſues	I purſue
16.	Rime	Song
28.	Tract	Gulph
36.	The	Thee
46.	combuſtion	confuſion
52.	vanquiſh'd . . . in . .	ſtoniſh'd . . . on
54 ff.	thought . . . . . Torments	thoughts . . . . . . Torment
63.	Darkneſs viſible. . . .	a tranſpicuous Gloom
72.	utter	outer
75.	As	So
90.	hath join'd	doth join
91.	In . . . . Into what Pit	And . . . To what depth
100.	Contention	Encounter
107.	And	Slow
110.	Glory	Homage
125 ff.	So ſpake th' Apoſtat Angel, though in pain, Vaunting aloud, but rack'd with deep deſpair.	So ſpake th' Apoſtat proud with outward Vaunt, But inly rack'd with Pain and deep deſpair.
127.	ſoon . . . bold . . .	ſad . . . old
129 ff.	led . . . put	led'st . . . . . put'st
131.	Fearleſs endanger'd . . . perpetual . . .	Peerleſs endangerd'st... original...
147.	Strongly	Stronglier
150.	his	our
154.	or	have
157.	To be weak	Here to dwell
159.	never will	will never
167.	diſturb	diſturn
169.	recall'd	repreſs'd

---

meine Vorfrage dahin geäussert, dass man aus dem Facsimile des MC. Nichts mehr mit Sicherheit entnehmen könne, als dass es Züge des 17. Jahrhunderts seien.

	Vulgata.	Bentley.
170.	Miniſters	Inſtruments
171.	Back to the gates of Heav'n	That drove us down to Hell
176.	his	its
191.	not	none
196—200.	... as huge, As whom ..... beast.	... like that. (*das Uebrige gestrichen*)
201 ff.	Leviathan, which God of all his works Created hugeſt that swim th' Ocean ſtream.	Leviathan, whom God the vaſteſt made Of all the kinds that ſwim the Ocean ſtream.
203.	foam	flood
204.	night-founder'd	nigh-founder'd
206.	ſkaly	ſkinny
218.	Infinite	New Proofs of
224.	horrid	gaping
228.	if it were Land that ever	if Land it might be call'd, that
234.	And fuel'd	Sulfureous
235.	aid the Winds	take the Wing
238.	unbleſs'd feet	feet unbleſs'd
248.	hath	*gestrichen* (*des Versmasses wegen*).
251.	Infernal World!	Eternal Woe!
252.	Receive	Welcome
259.	not built	no Butt
282.	ſuch a pernicious	from such prodigious
287.	Hung on his ſhoulders, like the Moon, whoſe Orb	Shone ſpacious, like the Moon, whoſe Orb enlarg'd
290 ff.	.... Lands, Rivers or Mountains	.... Sights, Europes or Asias
306.	Coaſt	Gulph
306—311.	whoſe .... wheels	*gestrichen.*
313.	Under	Under th'
324.	in	on
326.	ſwift purſuers	watchful Legions
342.	realm of impious	impious Head of
347.	as	at
351—355.	A multitude .... ſands	*gestrichen.*
359.	Excelling Human	Chief among Myriads
363.	Books	Book
367.	lyes	wiles
368.	corrupted	ſeduced
369.	and th'	His
370.	Glory of him that made them	Unfigurable Glory

	Vulgata.	Bentley.
371 ff.	.... a Brute, adorn'd With gay religions full of Pomp and Gold.	.... a ſenſeleſs Brute.
375.	And various Idols thro' the Heathen World	And various Attributes through all the World
376.	then	when
377.	the ... on	their ... off
378.	as	and
393.	ſacrifice, and	victims, and with

Diese Kritik unterscheidet sich durch folgende Züge von der des MC.:

1) Sie ist viel durchgreifender, ändert viel mehr. In 400 Versen sind einundsiebzig Aenderungen gemacht.
2) Sie stützt sich nur zur einen Hälfte auf eine diplomatische Möglichkeit, indem sie ebenso oft auf's Gewaltsamste zu Werke geht. Alle nach links ausgerückten Stellen (zweiunddreissig) und noch mehrere der nicht ausgerückten sind Belege davon, die stärksten darunter die durch den Druck hervorgehobenen. Das überall hervorleuchtende Motiv der Kritik Bentley's ist das ästhetische, der Grundcharakter der Kritik des MC. der diplomatische. Bentley selbst macht daher die Fiction, es habe ein Freund bei der Herausgabe des *Paradise Lost* viele Schlimmbesserungen eingeschwärzt.
3) Hieraus folgt schon als wahrscheinlich, dass Bentley's Aenderungen oft gradezu den Sinn oder die poetische Schönheit des Dichters zu Grunde richten. Dies ist eine jetzt längst ausgemachte Sache, und war viel eher erkannt als bei Bentley's Horazkritik. Schlagende Beispiele der Art sind Vers 63. 201. 228. 287. 290. 370. (cf. Römerbrief 1, 23.), auch der poetische Accusativ 282. so wie „der verschwiegene Gipfel des Horeb" Vers 6. für der „einsame", kühn übertragen von der Person (Sh. J. C. 1, 3. *secret Romans*) auf die Sache. Dennoch

haben sich einige der Bentley'schen Lesarten in dem jetzt gangbaren Miltontexte erhalten, z. B. 363. *Book* für *Books.*

Wie scharf und verwegen, wie lebendig und geistreich auch Bentley seine Ansicht in der Vorrede wie in den oft unangenehm witzelnden Noten vertheidigen mochte, er irrte sich in der Sache und tadelte eigentlich nur unter dieser Form das Unlogische oder Unschöne des Dichters. Es ist charakteristisch für sein anmassliches Thun, dass er, indem er von den durch seinen fingirten Hg. eingeschwärzten und umgearbeiteten Versen und seinen im Miltonschen Charakter gedichteten Restitutionen spricht, in Bezug auf diese sagt:

Sunt et mihi carmina; me quoque dicunt
Vatem pastores: fed non ego credulus illis.*)

Ebenso gewaltsam, wie Bentley mit Milton, ebenso eitel ging Pope, sein jüngerer Zeitgenosse, mit Shakspeare zu Werke, und wie sehr Pope den Bentley hasste, weil er, der „Wort-Kritiker", einmal gesagt hatte, „Pope's Homer sei ein recht hübsches Buch, aber doch nicht Homer", so war der Poet, wenn er sich in die Kritiker einmengte, dem Gelehrten, wenn er in die Poesie hineinpfuschte, doch sehr ähnlich, nur noch um Weniges (im Einschieben eignen Machwerks) dreister, unmethodischer, aber geschmackvoller. Und sollte wohl ein Perkins oder Heywood oder selbst

*) Bentley war das übermüthigste Genie von der Welt. Er verachtete die neueren Dichter und die neueren Sprachen so, dass er meinte, in ihnen leicht verbessern zu können. Dass er selbst an seine Fiction nicht glaubte, und die ganze Miltonausgabe hauptsächlich aus einem äusserlichen Zweck (um den Wunsch der Königin Caroline zu erfüllen) gemacht wurde, geht aus seinem Leben hervor: Monk, *Life of Bentley* p. 577 — 589. Uebrigens dachte er ja auch beim Horaz nicht viel anders, als dass dieser so oder so am Besten geschrieben haben würde, statt zu fragen, ob er so, wie es überliefert sei, geschrieben haben könne. Für Milton fehlte es ihm überdies an der nöthigen Belesenheit in den Italiänischen Dichtern wie in der heiligen Schrift.

ein Ben Jonson methodischer und gelinder verfahren sein, als ein Bentley oder Pope? Sollte solchen dunkeln Männern das Evangelium einer gesunden, mässigen, unendlich scharfsinnigen und genialen Kritik geoffenbart gewesen sein, während ein Jahrhundert später die glänzendsten Namen noch wie im Blinden wandeln? Wir halten das für sehr unwahrscheinlich, wenn auch Theobald um dieselbe Zeit ein besseres Beispiel wissenschaftlicher Nüchternheit gab.

XVIII.

§. 251.

Bei aller Vortrefflichkeit der meisten Emendationen waren darunter auch solche, die keineswegs einleuchteten, ja einige, die sich mit grosser Wahrscheinlichkeit als unächt nachweisen liessen. Wir erinnern an das §§. 110. 115. 127. 133. 139. 151 a. E. Erörterte.

Copirte der MC. aus Handschriften, so konnte er sich wohl ein- oder zweimal verlesen oder verschreiben, das wird Jeder zugeben; wenn wir aber allen Grund haben zu glauben, dass Shakspeare so schrieb, wie der MC. in seinem Foliotext las, so hätte er ja gar keine Veranlassung zum Aendern gehabt. Auch sind die Fälle doch für ein blosses Verschreiben, selbst wenn es nur 50 unter 1000 wären, zu zahlreich, da des MC. Aufgabe das sorgfältige Uebertragen von Einzelnheiten war.

Das Einfachste nun wäre, eine *manus secunda* zu statuiren. Aber da, wo diese am ersten zu vermuthen wäre, in den Bühnenanweisungen, müsste sie, da sie ja in mehr denn tausend Proben vorliegt, sich ohne alle Frage deutlich erkennen lassen. Ganze Sätze und Zeilen, die im Texte hinzugefügt sind, mit ganzen Sätzen und Zeilen in den Bühnenanweisungen verglichen, haben den ehrenwerthen Hg. nur zu dem Resultate geführt, dass Alles von Einer Hand stamme. Wir bedauern, dass er uns Nichts darüber sagt, ob die auf dem Deckel stehenden Worte *Thomas Perkins his Booke*

derselben Handschrift anzugehören scheinen. Ist dem so, so wäre doch das Einfachste zu denken, dass dieser auch der Schreiber gewesen sei.

Ich will nun meine Vermuthung äussern, wie sich, statt dass wir wieder in's Meer der Ungewissheit hinaus gewiesen werden, das ganze Räthsel lösen liesse, in der Hoffnung, dass weitere Nachforschungen dieselbe bestätigen mögen.

§. 252.

Es giebt eine Reihe von Notizen, welche darauf führen, dass Shakspeare'sche Stücke auch auf andern Bühnen aufgeführt wurden, als auf dem Blackfriars- und Globus-Theater. Denn die Annahme, dass dieses ältere gleichnamige Stücke gewesen seien, reicht nur für einen Theil der Notizen aus. So wissen wir z. B., dass Eduard Alleyn, der Hauptschauspieler des rivalisirenden Fortuna-Theaters, in den Rollen des Lear, Heinrich VIII., Romeo, Othello aufgetreten sei*). Man nimmt an, dass dies nur in Umarbeitungen habe geschehen dürfen. Diese kamen vermuthlich vor, wie Ben Jonson 1602 ein Stück Richard III. schrieb. Aber auch zu diesen bedurfte man einer Kunde des Originals, und da man vom Lear vor 1608, vom Othello vor 1622, von Heinrich VIII. vor 1623 keine gedruckte Ausgabe hatte, Alleyn aber sich schon 1606 ganz von der Bühne zurückzog, so muss das rivalisirende Theater sich Abschriften verschafft haben. Die unrechtmässigen und unvollständigen Quartos von 1597, 1600**), 1602, 1603 flossen vermuthlich aus derselben oder einer ähnlichen Quelle, ja vielleicht auch einige vollständige, wie die des Othello vom Jahre 1622***). Auch das Zurückhalten mit dem Herausgeben der Stücke überhaupt,

*) Gervinus, Shakspeare I, S. 171. nach Collier, *Mem. of Edward Alleyn* p. 17.

**) Die von Henslowe (1598) erwähnten Costümstücke aus Heinrich V. können ganz eben dahin gerechnet werden.

***) Knight, *Old Lamps or New?* p. XIV f.

so wie besonders der Umstand, dass zwischen 1609 und 1623 (ausser dem Othello) gar keine neuen publicirt werden, wird richtiger aus einer solchen Rücksicht auf rivalisirende Bühnen, als aus der Absicht erklärt, durch das Verhindern des Lesens Zuschauer zu gewinnen*). Im Jahre 1627 wurden dem Red-Bull-Theater ausdrücklich die Wiederaufführungen Shakspeare'scher Stücke untersagt**). Obwohl dies Theater sich der Folioausgabe von 1623 bedienen konnte, so folgt daraus durchaus nicht, dass solche Aufführungen nicht schon früher stattgefunden hatten. Auch könnte man daraus, dass dies Verbot gegen ein bestimmtes Theater gerichtet war, eben so wohl schliessen, dass das Wiederaufführen anderen (grösseren) Bühnen gestattet war, als dass nur das Red-Bull-Theater dasselbe betrieb. Ich glaube, man irrt sich, wenn man meint, das Fortuna- und das Cockpit-Theater, die grösseren Rivalen, hätten nicht gegeben, so viel von Shakspeare entweder gedruckt vorlag oder man sich abschriftlich verschaffen konnte. Aber freilich brachten die ersten Aufführungen am meisten ein***), und die Wiederaufführungen wurden erst von grösserer Bedeutung, als der Dichter nicht mehr Neues lieferte und, grade nach seinem Tode, mehr als je Liebling des Publikums war.

---

*) In Letzterem sieht Herr Collier die Hauptursache: *Not. and Em.* p. XXI.

**) Coll. *H. of D.* P. II, p. 18. cf. ib. I, p. 190. Um dies Verbot zu Gunsten der Königsgesellschaft (Blackfriars-Globus) zu erwirken, die damals dem Hofe gegenüber von Joseph Taylor, dem früheren Director der Schauspieler des Prinzen Karl (Karl I.) vertreten wurde (II, p. 7 f.), bezahlte ihr alter Director (Heminge) fünf Pfund an Sir H. Herbert (damals *Deputy Master of the Revels* = Vice-Theaterintendant). Es muss den Königsschauspielern also doch sehr daran gelegen gewesen sein. Klagten sie etwa den alten Heminge an, dass er durch die Herausgabe aller MSS. die Stücke Allen, auch den jüngeren und kleineren Theatern, zugänglich gemacht hatte?

***) Eine Menge Beweise hiervon liefert Henslowe's Tagebuch, z. B. der Heinrich V., der am 28. November 1595 zuerst von Henslowe's Truppe gegeben wurde: *Diar. ed. Coll.* p. 61.; cf. p. 28. etc. etc. Sehr merkwürdig die Machinationen gegen „*Willes newe playe*“ um 1592: *Mem. of Edw. Alleyn, ed. Collier* p. 13 f. — Gewöhnlich brachte eine neue Aufführung 3—4 Lstlg., eine Wiederaufführung höchstens 2 Lstlg..

§. 253.

Lag es also im Interesse der Nebenbuhler, solche Copien zu besitzen, so gab es verschiedene Mittel, dazu zu gelangen. Sie brauchten nicht einmal immer unrechtmässiger Art zu sein. Manche Schauspieler gingen von einer Bühne zur andern über *) — es gab durchweg vier oder fünf bedeutendere Gesellschaften zu derselben Zeit —, und es lassen sich mit Bestimmtheit zwei Zeitpunkte nachweisen, wo, gleich nach dem Tode eines berühmten Bühnendichters, die Eifersucht so weit schwindet, dass vielfache Berührung der früheren Rivalen eintritt. 1) Nach Marlowe's Tode (1593) spielten, während das Globus-Theater gebaut wurde, die Alleyn-Henslowe'sche und die Burbagde-Shakspeare'sche Gesellschaft über zwei Jahre lang zu Newington auf derselben Bühne **). In eben dieser Zeit finden sich in Henslowe's Verzeichniss 7—8 Schauspieltitel (*Hamlet, Tamynge of a Shrowe, Andronicus, the Venesyon Comodey, Antony and Vallea* (sic), *the 2 pte of Seaser, Harry the V., Troye*), die Shakspeare's Stücke in ihrer ältesten Fassung gewesen sein können; die drei hervorgehobenen sind von Henslowe als neu bezeichnet. Da Henslowe Abend für Abend die Theatereinnahme bemerkt, und diese nicht etwa bei diesen Stücken geringer ist, so scheint es, als habe man nicht bloss Eine Bühne benutzt, sondern auch zusammengewirkt. 2) Bald nach Shakspeare's Tode (1616) war ein grösseres Zusammenwirken der Theater als je zuvor; wir finden 1621 mehrere jüngere Schauspieler an verschiedenen

---

*) So Joseph Taylor: *Coll. H. of D.* P. I, p. 390. 393. 430. II, p. 2.: Eliart Swanston: I, p. 428. II, p. 2.; Nathanael Field und John Underwood: I, p. 351. 355. 416.; Ellis Worth: I, p. 429. II, 21.; Richard Perkins: I, p. 429. II, 71. Marl. I, p. 232. ed. Dyce; Will. Kemp: *Diar. of Hensl.* p. 28.

**) 3. Juni 1594 — 15. November 1596. cf. *Coll., Mem. of Edw. Alleyn* p. 22 f.; Sh. I, p. CL.

Bühnen zugleich mitwirkend*). Ja, Malone behauptete, die vier Hauptgesellschaften hätten damals einen Vertrag geschlossen, und seien „die vereinigten Gesellschaften" genannt worden**). Mochte man nun auch nicht so weit gegangen sein, genug, es waren im Jahr 1621 freundlichere Verhältnisse da***), und weil nun ausser den schon existirenden Abschriften Mittheilung aller Art nicht mehr zu verhüten war, mochten um dieselbe Zeit****) die beiden alten Herren†), ehe auch sie die Bühne verliessen, sich zu der Veröffentlichung sämmtlicher Dramen Shakspeare's entschliessen. Und so erschien die Folio von 1623.

---

*) *Coll. H. of D.* P. I, p. 428.

**) Malone, *Hist. Acc. of the E. Stage*; *Shaksp. ed. Basil.* Vol. III, p. 282 f.

***) Vielleicht aus Mangel an guten Spielern: Malone l. l.; Collier l. l.

****) Denn an dem Foliobande ist gewiss über ein Jahr gedruckt worden, und ein Exemplar trägt die Jahreszahl 1622: Coll. Sh. I, p. CCXXXII. Not. 6.

†) John Heminge wird 1613 *old stuttering Heminges* in einer gleichzeitigen Ballade (*Coll. H. of the St.* I, p. 388.) und 1616 von Ben Jonson *old Mr. Heminge* (Malone l. l. p. 242.) genannt. Er starb am 10. Octob. 1630 (ib. 245.); Malone nimmt an, er sei ungefähr 8 Jahre älter als Shakspeare gewesen, setzt also seine Geburt um 1556. Wenigstens wurde sein ältestes Kind schon 1590 geboren. Er erscheint 1596 als der Dritte in der Blackfriars-Globus-Gesellschaft, während Shakspeare der Fünfte ist; 1589, wo Sh. als der Zwölfte aufgeführt ist, war Heminge noch nicht darunter; dagegen ist 1603 Sh. so gestiegen, dass er der Zweite, Heminge aber der Fünfte ist. — Henry Condell oder Cundall wird 1603 zuerst als Mitglied der Truppe erwähnt (als der Sechste), sein ältestes Kind wird 1599 (Februar) geboren, er stirbt am 29. December 1627; er mag also etwa zehn Jahre jünger gewesen sein als Heminge. — Beide Schauspieler standen später (Heminge schon 1613) an der Spitze der Gesellschaft, mitsammt Richard Burbadge († 1619); nur sie und Burbadge werden von Shakspeare als „Freunde und Kunstgenossen" im Testamente bedacht, jeder mit 26 *sh.* 8 *d.* zu einem Ringe (Coll. Sh. I, p. CCLXIX.). — Beide ziehen sich um 1625 von der Bühne zurück (*Coll. H. of D.* P. II, p. 7.). — Als sie also um 1623 die Werke ihres grossen Freundes veröffentlichten, waren sie schon nachweislich resp. 28 und 20 Jahre Mitglieder der Gesellschaft gewesen.

§. 254.

Die drei wichtigsten Gesellschaften unter Elisabeth und Jacob I. waren:

1) Die Schauspieler des Vorhangs-Theaters in Shoreditch (seit 1570) und des Fortuna-Theaters in Golding-Lane (seit 1599), zu welchen Marlowe und Eduard Alleyn gehörten. Sie nannten sich zu Anfang die Diener des Lord Admiral (Earl von Nottingham), von 1603—1612 die Spieler des Prinzen (Heinrich), vom December 1612 an die Spieler des Prinzen-Pfalzgrafen, von 1621 an die Palsgrave'schen Diener*). Sie waren früher die Hauptrivalen der Shakspeare'schen Gesellschaft, aber nachdem Ed. Alleyn sich um 1606 zurückgezogen hatte, scheinen sie an Bedeudeutung verloren zu haben, daher sie um 1609 nicht unter den bedeutendsten Bühnen erwähnt werden.**). Der Brand des hölzernen Fortuna-Theaters am 15. December 1621***) mag zu jener Vereinigung der Bühnen beigetragen haben, da sie vielleicht bis zu dessen Wiederaufbau aus Stein (1623) die Häuser anderer Gesellschaften mitbenutzten.

2) Die Schauspieler des Blackfriars-Theaters (seit 1576) und des Globus-Theaters in Bankside (seit 1595—1596), zu welchen Shakspeare, Rich. Burbadge, John Heminge, Henry Condell, Will. Kempe, Joseph Taylor gehörten. Sie führten zu Anfang den Namen der Diener des Lord-Kämmerers (Leicester, dann Hunsdon), dann seit 1603 den der Königsschauspieler, sowohl unter Jacob I. als unter Karl I. Sie waren ohne Frage die besten und die vom Hofe wie vom Publikum am meisten begünstigten Schauspieler****); ihr grösster Flor fällt nach 1596 und wieder nach

---

*) Die Schauspieler des Prinzen Carl (Karl I.), um 1622—24 schlechtweg die des „Prinzen" genannt, spielten ausschliesslich im Vorhangs-Theater. Um 1615 finden wir sie unter Joseph Taylor: I, p. 393.

**) *Coll. H. of D.* P. I, p. 373.

***) ib. 427.

****) Dies zeigt sich auch darin, dass sehr oft die besten Schauspieler von anderen Bühnen zu dieser, der königlichen, übergehen.

1606—1613. Der Brand des Globus-Theaters am 29. Juni 1613 und das gleichzeitige Zurückziehen Shakspeare's, dann Burbadge's Tod 1619, wird ihnen ungünstig gewesen sein.

3) Die Schauspieler des Red-Bull-Theaters in St. John-Street*) und des Phönix-Theaters in Drury-Lane, vom Volk wegen seiner früheren Bestimmung gewöhnlich Cockpit-Theater genannt, erbaut vor 1617, vermuthlich 1613**). Sie führten zuerst den Namen der Diener des Earl von Worcester, dann den der Schauspieler der Königin seit 1603***). Ihre Patronin, die Königin Anna, starb 1619; 1625 finden wir wieder Schauspieler der Königin (Henriette) in Drury-Lane, dies ist vielleicht dieselbe Truppe; welchen Namen sie aber zwischen 1619 und 1625 geführt haben mag, ist ungewiss, vielleicht den der Schauspieler der Prinzessin Elisabeth****). Jedenfalls nannte man sie um 1622 noch bisweilen „die Komödianten der seligen Königin Anna" †), auch wohl 1623 und 1624 noch schlechthin die „Diener der Königin" ††), gewöhnlich aber die „Cockpit-Gesellschaft" †††), so dass der neue offizielle Name der „Schauspieler der Prinzessin Elisabeth (*Lady Elizabeth*)" ††††) oder „der Königin von Böh-

---

*) Die Zeit der Erbauung ist ungewiss: *Coll. H. of D.* P. III, p. 324.

**) ib. I, p. 385.; vollständiger als III, p. 328.

***) ib. I, p. 350.

****) Diese Meinung Malone's (Sh. ed. Boswell III, 53.) bestreitet Herr Collier *H. of D.* P. I, p. 386., scheint sich aber ib. III, p. 330 f. wieder dazu zu neigen. Es scheint fast, als wenn jene Meinung (I, 386.) die letzte des Verfassers sei, und als habe derselbe den im dritten Bande enthaltenen Abschnitt über die Theater früher geschrieben, als die *Annals of the Stage* im ersten und zweiten, so dass diese Berichtigungen des dritten Bandes enthalten.

†) ib. I, p. 429.

††) ib. 442.

†††) ib. 442. 447. 448.

††††) ib. 444 ff.

men“*) — wenn sie denselben je führten — nicht populär geworden zu sein scheint. Denn wenn diese Schauspieler die Prinzessin Elisabeth zu ihrer Patronin wählten, welche gerade im Todesjahr ihrer Mutter 1619 durch den unglücklichen Ehrgeiz ihres Gemahls Königin (von Böhmen) wurde, so hatten sie gewiss dabei die Absicht, ihre Firma als „Schauspieler der Königin“ beizubehalten, nur dass dies nicht mehr Anna, sondern deren Tochter Elisabeth war. Ebenso machten es die Schauspieler des „Prinzen“ bei Heinrich's Tode 1612, die des „Königs“ bei Jacob's Tode 1625. Vermuthlich also sind alle jene fünf Namen:

1) Diener der Königin,
2) Schauspieler der seligen Königin Anna,
3) „ „ Königin von Böhmen,
4) „ „ Lady Elisabeth, vollständig der *Lady Elizabeth of the Cockpit***),
5) Cockpit-Gesellschaft

für dieselbe Gesellschaft gebraucht, welche sich nach 1625 Diener der Königin (Henriette) nannte. Gewiss ist dies freilich nur von dem ersten, zweiten und fünften. Sie wechselten dann weder den Namen, insofern sie immer die „der Königin“ blieben, noch das Haus, insofern sie immer in Drury-Lane spielten; es scheint, als wenn die Red-Bull-Bühne damals meistens von anderen Gesellschaften occupirt war: obwohl sie dieselbe auch noch nach Erbauung des Cockpit in gelegentlicher Benutzung hatten; gerade wie die beiden zuerst genannten Gesellschaften ihre älteren Häuser, das Blackfriars- und Vorhangs-Theater, zu Zeiten (im Winter) noch benutzten.

§. 255.

So lange diese letzte Truppe sich nur die Diener Worcester's nannte, scheint sie keine bedeutende Stelle einge-

*) ib. 443.
**) ib. 445.

nommen zu haben; man spottete vielfach über die Aufführungen im „Rothen Ochsen". Aber nachdem der Red-Bull über das Fortuna-Theater schon seit geraumer Zeit vollständig den Sieg davon getragen hatte (1609), wurde im Jahre 1613 der erwähnte für das Globus-Theater ungünstige Augenblick geschickt benutzt zur Erbauung des Cockpit, und von nun an standen die „Schauspieler der Königin", wenn auch vom Hofe weniger begünstigt, in der Theilnahme des Publikums gewiss kaum hinter den Königsschauspielern zurück. Dass sie die gefährlichsten Nebenbuhler waren, zeigt sich auch in dem am Fastendienstag 1617 auf ihr neues Haus gerichteten Sturme der Handwerker, welche, wenn sie auch des Königs Schauspieler als solche schonten, doch gewiss nur an einer sehr populären Bühne ihren moralischen Zorn ausließen. Die Klage über die vornemlich durch das Cockpit beförderte Unsittlichkeit ist dieselbe, die schon viele Jahre früher von den Puritanern gegen die damals besuchteste Bühne (Blackfriars) erhoben wurde. Bei dieser Plünderung verbrannte man manches Stück von der Garderobe, unter andern den Mantel der Cressida*), und auch manche „Bü-

---

*) ib. I, p. 401 ff. III, p. 329. Eine gleichzeitige nicht unwitzige Ballade enthält folgende Schilderung des Unfugs:

King Priam's robes were soon in rags,
And broke his gilded scepter;
False Cressid's hood, that was so good
When loving Troylus kept her.

Besse Brydges gowne, and Muli's crowne,
Who would ful faine have lept her †)
Had Theseus seen them ††) *use his queene*
So ill, he had bewept her.

†) Bess Bridges und Muli-Sheg Personen in Heywood's „*Fair Maid of the West*", der erste Theil davon war schon unter Elisabeth geschrieben: *Coll. H. of D.* P. I, p. XXII.

††) „*the Prentices*". Theseus kommt in Heywood's *Silver Age* (gedruckt 1613) vor. Auch in Shakspeare's Sommernachtstraum.

cher“. — Die Vorrede zu Fol. 1. des Shakspeare nennt Blackfriars und Cockpit als die beiden bekanntesten Theater 1623. Mit der Truppe war, schon als sie noch „Mylord Worcester's Leute“ waren, der fruchtbare Poet Thomas Heywood*) verbunden, der sich rühmte, „die ganze Hand oder doch den Hauptfinger bei 220 Theaterstücken gehabt zu haben“, den wir als Verfasser von Prologen und Epilogen zur Wiederaufführung Marlowe'scher und Shakspeare'scher Stücke, z. B. zu der des Juden von Malta**) und Richard III.***), jenes für das Drury-Lane 1633, dieses für den Red-Bull vor 1637 (vielleicht lange vorher), kennen. Diese Schauspieler scheinen sich also ganz besonders auch mit Wiederaufführungen oder Umarbeitungen alter Stücke befasst zu haben; sie waren die Hauptrivalen in der späteren Zeit, also lag es in ihrem Interesse, sich Abschriften zu besorgen.

Books old and young on heap they flung,
And bournt them in the blazes,
Tom Dekker, Haywood, Middleton
And other wandring crazyes †):

Poor Daye that daye not scapte awaye;
And what still more amazes,
Immortall Cracke ††) *was burnt all blacke,*
Which every body praises.

†) Herr Collier bezieht dies entweder auf das Mitherumziehen der Dichter bei den Provinzialreisen, oder auf ihr Herumschachern mit ihren Werken bald bei diesem, bald bei jenem Theater.

††) Wer dies gewesen sein kann, darüber stellt Herr Collier keine Vermuthung auf. Es wäre interessant, wenn man darin einen Bezug auf den eben vorher (1616) Gestorbenen finden könnte. Ob die Quarto von Troilus und Cressida von 1609 auch mit unter den verbrannten Büchern war? oder noch mehr von Shakspeare? Es liesse sich ein Bummelwitz über Shakspeare mit dem vieldeutigen Worte *Crack* denken.

*) ib. I, p. 349 f.

**) Marl. I, p. 232. ed. Dyce.

***) ib. III, p. 326.

§. 256.

Nun ist uns eine Notiz bekannt, dass am 8. Juli 1622, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Folio 1., sieben von den „früheren Komödianten der seligen Königin Anna" eine Erlaubniss erhalten, als „*Children of the Revels*" eine Truppe jüngerer Schauspieler zu bilden, dass sie noch in demselben Jahre als „*Players of the Revels*" im „Rothen Ochsen" aufgetreten sind, und dass sich fünf Jahre später (1627) gegen die Schauspieler im „Rothen Ochsen", also vermuthlich gegen eben dieselbe Truppe, das erwähnte Verbot der Wiederaufführung Shakspeare'scher Stücke richtet. Die Namen derer, die diese Zweigtruppe der Drurylane-Gesellschaft bildeten, sind:

Robert Lee,
Richard Perkins,
Ellis Worth,
Thomas Basse,
John Blaney,
John Cumber,
*William Robins.**)

Richard Perkins ist aller Wahrscheinlichkeit nach derselbe, den wir 1630, 1633 und 1635 als bescheidenen Nacheiferer des grossen Alleyn und Haupt-Schauspieler des Drurylane-Theaters wiederfinden**), der um 1637 mitsammt Sumner u. A. dem Salisbury-Court-Theater zugeordnet wurde***), und welcher, nachdem er sich mit eben diesem Sumner um 1642 nach Clerkenwell zurückgezogen hatte, vor 1660 starb****). Er muss 1622 noch ziemlich jung ge-

---

*) *Coll. H. of D.* P. I, p. 429. aus einem MS. der *Inner Temple Library* (Nr. 515.), vermuthlich einer Abschrift aus dem Haushaltungsbuch des Lord Kämmerers.

**) Coll. l. l. II, p. 71. Dyce zu Marl. I, p. 232.

***) Coll. l. l. II, p. 71. und III, p. 332.

****) Reed zu Dodsley's *Old Plays* bei Dyce l. l.

wesen sein. Ellis Worth taucht um 1629 in Whitefriars wieder auf unter den Schauspielern des „Prinzen“ (Karls II.)*).

§. 257.

Wie merkwürdig nun, dass der Name des Besitzers, möglicher Weise auch des Correctors und Ergänzers, der Folio von 1632 Thomas Perkins ist, und dass der einzige in diesen Vervollständigungen (zweimal) vorkommende Schauspielername Elis ist! Dieser findet sich sonst nirgends in den Listen **), und dass es eine Verkürzung des Vornamens Elias ist, stimmt vollkommen mit der Sitte der Zeit überein ***). Das Vorkommen dieses Schauspielernamens Elis in Antonius und Cleopatra anstatt des Boten (2, 3. 3, 3.) erinnert an Aehnliches in den Quartausgaben von Shakspeare, z. B. M. Ad. 2, 3.: *Enter Jack Wilson;* ib. 4, 2.: *Enter Kempe, Cowley,* und selbst vor den Reden statt *Dogberry* und *Verges* (wiederholt in den Folioausgaben); R. J. 4, 5.: *Enter Will. Kemp;* und an die sehr alten Pläne zu extemporirten Stücken bei Steevens, z. B. aus *The Plotte of the Dead Mans Fortune:*

> *Enter Tesephon allgerius with attendantes Dar. & tyre man & others to them Burbage a messenger to them Euphrodore — Robart lee & C. Samme.* ****)

Der dort mit Burbadge zusammen, also vor 1619, genannte Robert Lee ist gewiss derselbe, der 1622 an der Spitze der Zweigtruppe der Drurylane-Gesellschaft steht. Er ging also von den Königsschauspielern zu denen

---

*) Coll. l. l. II, p. 21.

**) Der unter den Herren Studenten von Gray's *Inn* aufgeführte *Ellis,* welcher 1587 den Prolog und Epilog zu „Arthur's Leiden“ sprach (Coll. I, p. 266.), kommt natürlich nicht in Frage.

***) Nach alter Weise bezeichneten sich so Dichter und Schauspieler unter einander. So hiess Christoph Marlowe *Kit*, Benjamin Jonson *Ben*, Will. Shakspeare *Will*, Ed. Alleyn *Ned*, Rich. Burbadge *Dick*, Heinr. Condell *Harry* u. s. w. Man vergleiche die von Steevens (Ed. Basil. III, p. 417 ff.) mitgetheilten alten Pläne zu extemporirten Stücken und *Coll. H. of D.* P. III, p. 401.; auch Dyce, Marl. Pref. p. XXXVIII.

****) *Ed. Basil.* III, Tafel zu p. 420. links, unten.

der Königin über, und von diesen wieder zu den *Players of the Revels.* Diese lösten sich, wie es scheint, wieder auf*), und Einige, wie Rich. Perkins und Will. Robinson**), kehrten zum Cockpit-Theater zurück. Vielleicht wurde nun auch von dieser grösseren Gesellschaft das alte kleinere Haus des Red-Bull wieder in Benutzung genommen.

Demnach gehörte derselben Zweigbühne, welcher 1627 die Wiederaufführung Shakspeare'scher Stücke untersagt wurde, im Jahre 1622 der muthmasslich erste Besitzer der durchcorrigirten Folio 2. oder dessen Vorfahr, so wie der einzige in den Bühnenanweisungen des MC. befindliche Schauspieler an. Das Zusammentreffen dieser drei Umstände halte ich nicht für Zufall.***)

---

*) Ich glaube, dass unter den „vier Gesellschaften", welche in Sir H. Herbert's Tagebuch am 12. September 1623 (Coll. l. l. I, p. 445.) erwähnt werden, zu verstehen sind: 1) die Königsschauspieler; 2) die Schauspieler des Cockpit; 3) die Schauspieler der Fortuna (Palsgrave's); 4) die Schauspieler des Prinzen (Karl II.) (seit 1615: I, p. 393.): so dass gerade die neugebildeten „Schauspieler der Lustbarkeiten" (*Players of the Revels*), welche im Red-Bull (jedoch nicht allein) spielten, davon ausgeschlossen waren. Daher sagt Sir Henry a. a. O. von einem neuen Stücke, welches (nachher) den Spielern der Lady Elisabeth, d. i. den Cockpit-Spielern, zu geben erlaubt wurde, es sei dies Stück ohne seine Erlaubniss im Red-Bull aufgeführt worden, und er habe es nicht erlaubt, weil sie (d. h. die dort zu spielen pflegten, die *Players of the Revels*) nicht zu den vier Gesellschaften gehörten. Daher wird ihnen speciell 1627 das Geben der Shakspeare'schen Stücke verboten, während die übrigen vier Bühnen, die damals eine Art Compromiss geschlossen hatten, keine solche Beschränkung erfuhren. In Folge dessen mag die neue Truppe sich wieder aufgelöst haben.

**) Coll. l. l. II, p. 71. Note. Vielleicht schon 1624: cf. ib. I, p. 442.

***) Eine Bestätigung liesse sich in einem vierten Umstande finden. Der Name, den Ford in den lustigen Weibern von Windsor bei seiner Verkleidung annimmt, welcher in M. W. an die 30 Male vorkommt, ist von den (unrechtmässigen) Quartos Brooke, von den Folios Broome geschrieben. Der MC. schreibt ihn Bourne. Wie merkwürdig, dass 1624 und 1635 unter den Schauspielern des Drurylane-Theaters ein junger Mann ist, der den Doppelnamen Theophilus Bourne oder Bird führt, und dessen seit 1597 am Fortuna-Theater engagirter Vater schon denselben Doppelnamen William Borne oder Bird führte. Wenn über diese Doppelbenennung allerhand Witze gemacht wurden: wie natürlich, wenn Theophilus sie benutzte, um in der

Aber eben diese Beiden, Rich. Perkins und Ellis Worth, so wie der früher zu Shakspeare's Truppe gehörige Robert Lee, gehörten vor 1622, vermuthlich alle als junge talentvolle Männer, dem Drurylane-Theater an.

§. 258.

Hatte sich nun das Cockpit-Theater vor 1623 nach und nach, wahrscheinlich zu sehr verschiedenen Zeiten, in den Besitz von Abschriften oder nach dem Original durchcorrigirten Quartos der Shakspeare'schen Dramen gesetzt, so konnte sich auch die 1622 abgezweigte Nebentruppe derselben bedienen; und es war dies bequemer, da sie schon zur Aufführung gedient hatten und dazu eingerichtet waren, als

---

Rolle des Ford belacht und beklatscht zu werden! Dieser Theophilus Bird oder Bourne wird 1635 unmittelbar mit Rich. Perkins zusammen genannt; dass er je zu der Zweigtruppe der *Players of the Revels* gehört habe, lässt sich aus den bekannten Notizen nicht nachweisen. S. das Nähere §. 180 Anmerk. Es knüpft sich freilich daran eine neue Schwierigkeit, da man fragt, ob Shakspeare schon diesen Witz ursprünglich — vielleicht auf den Vater — berechnet habe. Das Broome der Folios ist jedenfalls falsch, da der Name Bach bedeuten muss. Denn Falstaff macht, als ihm die Visite des verkleideten Ford angekündigt wird, das Wortspiel:

Fal. Brook, is his name?

Bard. Ay, Sir.

Fal. Call him in. [*Exit Bardolph.*] *Such Brooks are welcome to me, that o'erflow such liquor.* (Der MC. ändert doch auch wohl hier Bourne?)

Ford hat ihm nämlich einen Morgentrunk geschickt, und es dreht sich ganz um die Bedeutung des Namens. Nun heisst Brook Bach, und Bourn hiess vor Alters Grenze und Grenzbach, Bach: Sh. K. L. 3, 6.: *Come o'er the bourn, Bessy, to me; Drayt. Polyolb.* 1.: *The bourns, the brooks, the becks, the rills, the rivulets* (das ist Tautologie), und a. a. O. cf. Nares s. v. Halliw. s. v. Nr. 2. Als die unvollständige Quarto der M. W. erschien (1602), gehörte William Bourne oder Bird dem rivalisirenden Theater an; er war neben Ed. Alleyn ein bedeutender Schauspieler daselbst um 1603. Wir finden nicht, dass er vor 1597 zu der Shakspeare'schen Truppe gehört habe, noch steht es fest, ob die M. W. vor 1598 geschrieben seien. *Videant alii.* Schrieb Sh. Brooke, so hätten wir in der Lesart des MC. aller Wahrscheinlichkeit nach eine Veränderung des Witzes für das Drurylane-Theater; schrieb Sh. Bourne, so wäre der Witz vielleicht auf den ältern Bourne gemünzt gewesen, und nun für den jüngeren wieder benutzt worden.

die inzwischen erschienene Folio 1. zu benutzen. Diese Abschriften standen also auch Richard Perkins zu Gebote, wurden von ihm wieder an die Hauptbühne gebracht, fielen ihm wohl gar bei seiner hervorragenden späteren Stellung zu, so dass er, oder ein Freund, Verwandter, Sohn, mit ihrer Hülfe die neu erschienene Auflage von 1632 (zur bequemeren Benutzung einer Gesellschaft) mit aller Musse durchcorrigiren konnte. Dabei brauchte er sich gar nicht zu übereilen, sondern konnte von Zeit zu Zeit, vielleicht immer genauer werdend, übertragen. Wenn nun in dem Red-Bull- und im Cockpit-Archiv diese MSS. waren, so bedurfte es nicht der Anschaffung der Folio 1. Aber nach 1632 mochten dieselben stark abgenutzt sein, und da die erste Ausgabe vergriffen war*), nahm man die zweite. Es ist weniger wahrscheinlich, dass die Arbeit zwischen 1642**) und 1660 zum Zweck einer neuen Ausgabe, freilich nach denselben Hülfsmitteln, gemacht sei; wenigstens müsste dann die Bühnenbearbeitung früher darin gewesen sein, als die Correcturen.

§. 259.

Auf diese Weise wäre begreiflich

1) dass die Masse der aus der ersten Gesammtausgabe stammenden Druck-, Hör- und Lesefehler in der zweiten von dem MC. berichtigt werden konnte;
2) dass der MC. dennoch einige offenbar verkehrte Aenderungen machte, die aus den Fehlern seiner Abschriften herrührten;
3) der indirecte Zusammenhang mit dem Text der Quar-

---

*) Wir wissen, dass schon (vor 1649) König Carl I. sich mit der Fol. 2. behelfen musste; Steevens meint, es seien von der Fol. 1. nur 250 Exempl. abgezogen worden. Jetzt sind nur etwa 20 Exemplare (und zwar meistens sehr betrüglich ergänzte) davon übrig; wenn sie einmal in Auctionen vorkommt, gilt sie 1000 Rthlr.

**) Das Jahr, in dem die Theater geschlossen wurden.

tos und der Folio 1.;

4) das fremdartige Element in den Bühnenanweisungen, da es eine Bearbeitung für eine rivalisirende Truppe war; die Verse am Ende des Hamlet könnten wohl von Th. Heywood, dem Leibpoeten des Drury-Lane, sein: er starb erst gegen 1640 in hohem Alter;
5) die merkwürdige Alterthümlichkeit der Recension einiger Jugendstücke, so wie einiger bestimmter Aenderungen, die sprachlich und sachlich über das Alter der Folio 1. hinausgehen. Denn wie das Cockpit (vielleicht durch Vermittlung des Fortuna-Theaters) zu dem Bühnen-MS. oder den Rollen von Marlowe's Juden von Malta*) gelangte, so könnte es auch alte Abschriften von Titus Andronicus, Liebes Leid und Lust (wovon selbst das Globus-Theater, wie es scheint, kein MS. mehr besass), Komödie der Irrungen, Zwei Edelleute von Verona, Heinrich VI. u. s. w. aus derselben Quelle erhalten haben, indem die „Diener des Lord-Admirals" (Fortuna) 1594—1596 bei ihrer freundschaftlichen Berührung mit denen des „Lord-Kämmerers" zu Newington-Butt's sehr wohl zu solchen frühesten Stücken Shakspeare's in ihrer frühesten Gestalt hätten gelangen können, die nun der MC. wiederspiegelt;
6) der mechanische Charakter des Ganzen.

§. 260.

Es liesse sich nun folgender Einwand erheben. Wenn ein Perkins nach dem Erscheinen der Folio zwischen 1623 und 1627 einer Truppe angehörte, die sich mit der Wiederholung dieser Dramen so stark befasste, dass sogar ein Verbot gegen sie erwirkt werden musste, und wenn der Corrector der Folio nach 1632 derselbe Perkins war, so möge man annehmen, er habe die neue Ausgabe aus seiner Erinnerung,

*) Das Original wird 1621 verbrannt sein.

nach seinem Urtheil und mit einiger gelegentlicher Benutzung der Quartos und Fol. 1. so zurecht gemacht, dass diese Fol. 2. bei etwaiger Wiederaufhebung jenes Verbotes *) oder bei Wiedereröffnung der seit 1642 geschlossenen Theater habe gebraucht werden können. Als Schauspieler und Instructor der Jüngeren müsse er die Stücke fast auswendig gewusst haben, und es sei gar nicht nöthig zu glauben, dass er im Besitz handschriftlicher Mittel gewesen sei. Jener Ellis aber habe auch nach 1622 zu derselben Truppe gehören, und man nach 1623 vermittelst der Folio 1. jene unrechtmässigen Aufführungen bewerkstelligen können. Ich kann hiergegen nur erwiedern, dass bei einer solchen Annahme einestheils sich der vorhin genannte fünfte und sechste Punkt nicht erledigen, anderntheils die Textrecension des MC. nicht danach aussieht, das Product eines untergeordneten Kunstgenossen wie Perkins oder Heywood zu sein, und muss deshalb auf die ganze vorige Untersuchung verweisen. Wie hätte es wohl im Geiste jener Zeit, die noch dazu dem Dichter so nahe stand, gelegen, mit solcher Pietät sich an den Wortlaut der Ueberlieferung zu halten?

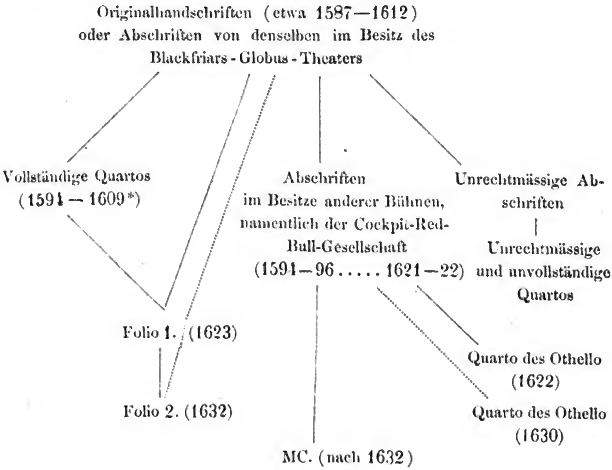
Auch wäre es unkritisch, statt auf dem Zusammensein der Namen Perkins und Ellis im Jahre 1622 zu fussen, dasselbe über zehn Jahre später noch einmal ohne Grund anzunehmen, da wir im Gegentheil sieben bis acht Jahre

*) Man setzt dann voraus, dass Allen jene Wiederholungen verboten gewesen seien, bedarf aber doch wieder der Hypothese, dass es 1622 für die Bildung der jungen Schauspieler erlaubt worden sei. Die Worte jener Erlaubniss lauten: „*to bring up Children in the quality and exercise of playing comedies, histories, interludes, morals, pastorals, stage plays and such like etc, to be called by the name of the Revels.*“ Aus diesen von Herrn Collier mitgetheilten Worten (I, p. 429.) folgt nicht ausdrücklich die Erlaubniss zur Wiederholung aller und jeder Stücke. Nahm man sie sich jedoch heraus, und stützte etwa darauf ein Ansinnen an die Direction der Theater zur Herausgabe der MSS. zum Copiren, so konnte dies den Entschluss zum Druckenlassen beschleunigen, bewiese aber nicht, dass die *Players of the Revels* keine Abschriften gehabt hätten. Diese hätten ja doch, trotz des ein Jahr darauf folgenden Druckes, sogleich gewährt sein können.

später Perkins und Ellis Worth nicht zusammen finden, jenen 1630 bei den „Spielern der Königin“, diesen 1629 bei denen „des Prinzen“ (Karl II).

§. 261.

Dann stellt das Verhältniss des MC. sich so zu den übrigen Quellen der Shakspearekritik:



Unser Verfahren bei Regulirung des Textes müsste also im Allgemeinen von dem Grundsatz ausgehen, dass wir in der Recension des MC. eine abgeleitete, jüngere, lückenhafte, aber bessere Handschrift; in dem ältesten Folio-Druck zwar durchweg die sorgfältigste und unmittelbarste, aber dennoch unsäglich durch Zufall, vielleicht auch durch bald sach-

*) Die Quarto des Othello von 1622 ist hier, als vermuthlich unrechtmässig, obwohl vollständig, nicht erwähnt. Die Qu. 2. desselben Stücks von 1630 ist ein merkwürdiger Beleg davon, wie auch 7 Jahre nach dem Erscheinen der Fol. 1. noch anderswo eine andere Recension existirt haben muss, ein Seitenstück zu der ganzen Erscheinung des MC.

kundig-verständige, bald superkluge, bald mechanische Schauspielerkritik und sicher durch manche Editorenrücksichten veränderte; in den vollständigen Quartos zwar die älteste, aber vielfach durch Nachlässigkeit und Bühneneinfluss und anderen Zufall, in geringerem Grade durch Kritik getrübte Quelle besitzen. Trotz aller Verderbniss würde dann ein glücklicher Stern über diesen Meisterwerken gewaltet haben: erstlich, dass die Originale in dem Brande des Globus-Theaters 1613 nicht untergingen; zweitens, dass Abschriften derselben die Plünderung des Cockpit 1617 und den Brand des Fortuna-Theaters 1621 überstanden — wenn sie damals schon existirten —, um uns in einer, wenn auch sehr unvollständigen, Uebertragung nach 230 Jahren bekannt zu werden.

XIX.

§. 262.

Zum Schluss sei es erlaubt, einige Wünsche auszusprechen:

1) Weitere Nachforschungen über die beregten historischen Punkte. Sie sind nur in England möglich.
2) Vollständige Mittheilung des Fundes in jeder Hinsicht. Auch theilen wir ganz den von Herrn Knight*) ausgesprochenen Wunsch, dieses merkwürdige Exemplar möge für eine öffentliche Bibliothek angekauft werden, damit es zu Jedermanns Einsicht vorliege.
3) Bearbeitung des Englischen Textes in solcher Art, dass man die neuen Lesarten leicht im Zusammenhange mit den alten vergleichen kann. Durch eine kleine Auszeichnung der neuen Lesart im Drucke und Hinzufügung der alten am Rande (oder umgekehrt) würde dies sehr anschaulich und leicht gemacht werden. Herr Collier hat reichlich funfzig Lesarten des MC. seinem neuen Texte nicht einverleibt: nach welchem Prinzip, ist nicht immer klar, da andere sehr zweifelhafte Lesarten aufgenommen sind. Andere im Text eingefügte neue Lesarten sind in den Mittheilungen der *N. and Em.* nicht besprochen; sie sind sehr zahlreich, wie es scheint, und es ist recht übel, dass an

*) *Introd. Notice to the Stratf. Shaksp.* p. LIX.

31*

solchen Stellen jeder Leser im Dunkeln darüber bleibt, ob die neue Lesart von dem MC., von einer alten Ausgabe, von einem der vielen Hgg., oder von Herrn Collier selbst herrühre. Auch müssten die gestrichenen Stellen angedeutet werden, wenn auch nur um ein Bild einer sehr alten Bühnenbearbeitung zu geben, und auch hierfür sind die Angaben noch zu ungenau. Erst also nach Erledigung des zweiten Punktes wird der dritte abzumachen sein, und auch das wird nur eine Vorarbeit für eine vollständige kritische Ausgabe des grössten dramatischen Dichters der Welt sein, welche noch immer fehlt. Hiermit aber wird, aus mehr als Einem Grunde, gezögert werden müssen, wenn sie nicht Stückwerk werden soll, und Nichts wäre wünschenswerther, als eine Vereinigung Deutscher und Englischer Forscher zu diesem Ziele.

4) Umarbeitung der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung. Nicht als ob Alles, was den Originaltext verbessert, auch sofort in der Uebersetzung nachgeahmt werden müsste. Denn die meisterhafte, den schönsten Leistungen der Uebersetzungskunst angehörende Nachdichtung Schlegel's ist an und für sich ein Besitzthum des Deutschen Volkes, bei dem es so wenig wie z. B. in Herder's Cid darauf ankäme, ob eine oder die andere Stelle getreuer dem Original entspräche. Aber eine Ausnahme machen die wenigen Stellen, wo selbst Schlegel, durch die Unverständlichkeit des Originals veranlasst, dunkel und unschön ist. Diese, wenn sie grade in das Bereich der durch den MC. gebesserten Stellen fallen, zu verändern, halte ich für kein *crimen laesae*, vielmehr für eine richtige Pietät, indem man einige nicht ihm, sondern der Unvollkommenheit seiner Quelle angehörende *menda* tilgt. Andererseits aber scheint es keineswegs nöthig, damit zu warten, bis die fortgesetzte Untersuchung die Authenticität des MC.

zur Evidenz erhebt oder gar zunicht macht; denn warum sollte man in den vielen unverständlichen Passagen nicht ohne Bedenken der ältesten Conjectur folgen, wie Schlegel so mancher jüngeren gefolgt ist? — Vielmehr ist die gegebene Veranlassung sogleich zu benutzen.

5) Aber freilich erfordert nur ein Theil der Tieck'schen Uebersetzung dieselbe Schonung. Es ist sehr ungerecht, die zierliche und glückliche Fassung mancher Stücke, z. B. der Komödie der Irrungen, nicht anzuerkennen. Aber manche darunter sind voll dunkler, unverständlicher Stellen, welche theils darin begründet sind, dass das Original hier die bei Weitem grössten Schwierigkeiten entgegensetzte, theils darin, dass der Uebersetzer zu wenig aufopfern wollte. Dennoch ist Vieles ausserordentlich schön und gelungen. Aber das Publikum wird gewiss dankbar dafür sein, wenn man Stücke, wie „Coriolan", von den Dunkelheiten und — wie es denn bei unverständlichen Texten geht — eingeschlichenen Druck- und Interpunctionsfehlern reinigt, so dass der Leser leichter zum Genuss des Kunstwerkes gelangen kann. Ich glaube, man wird wohlthun, den Collier'schen Fund als eine Veranlassung zu betrachten, dieses Desideratum zu befriedigen, welches sich freilich viel weiter erstreckt, als auf die Lesarten des MC.

Excurs zu Seite 162—164.

Das Beispiel aus dem Ludwigsliede gehört insofern nicht in die Reihe der übrigen, als der Satz sein Subjekt her=er hat und also lediglich parataktisch ist. Wohl aber beweist er und Andres, wie diese kleinen Nebensätze mit „heissen“ im Angelsächsischen entstanden sind, nämlich aus der Parataxis, ohne dass damit bewiesen wäre, dass eben durch die Auslassung der Personal- oder Demonstrativ-Pronomina nicht schon, auch ohne Veränderung der Wortstellung, der kurze Beisatz in den Relativcharacter hinübergespielt habe. Während ein gelehrter Freund*) mir versichert, dass dergleichen Ellipsen in der gebildeten mittelhochdeutschen Poesie nicht vorkämen **), macht er mich zugleich auf das häufige Vorkommen derselben in der rohen Spielmannspoesie des 12. Jahrhunderts aufmerksam:

Orendel. v. 1083. mit einem sper, was ungefüege.
v. 3271. Dô sprach ein ritter, hiez Princiân.

vgl. 1006, 1060, 1068, 2317/18, 2726, 2738, 3020, 3025, 3817, 3874; und dass, da wir diese Gedichte nur in schlech-

---

*) Prof. Müllenhoff in Kiel.

**) Doch steht in der dritten Ueberarbeitung des Nibelungenliedes:

Von wilden getwergen hân ich gehœret ſagen,
ſi ſin in holn bergen, und daz ſi ze ſcherme tragen
einez heizet tarnkappen, von wunderlicher art:

Lachm. Zu den Nib. u. d. Kl. p. 48, 2. W. Wackern. D. L. I, 471, 15.

ten Handschriften aus dem 15. Jahrhundert besitzen, die Wörtchen „hiez“, „was“ eingeflickt sein könnten, da das gleichzeitige Volkslied sich allerdings solche Nachlässigkeiten gestattete.

In den Uhland'schen Volksliedern aus dem 15. und 16. Jahrhundert finden sich eine Menge solcher angerückter Sätze; ich führe nur (p. 168) den bekannten Vers an:

> Was zog er aufs der taschen?
> ein mefser, war scharf und spitz.

und p. 275:

> ich hab ein bruder, heifst Manigfalt. cf. pg. 436.

Ausser mit war, waren, ist und sind, mit heisst und hiess seltener, z. B. p. 469 bei wollen und p. 109 bei stehn:

> Weifs mir ein blümli weifse,
> stat mir in grünem gras.

Bei anderen Verben findet gewöhnlich keine Ellipse statt, z. B. p. 359:

> die seind des edlen Lindenschmid,
> er nert sich auf freier strassen.

und p. 360:

> es waren der bluthund also vil,
> sie schlugen in zu der erden.

Wenn nun aber auch solche zahlreichen Parataxen, auch bei sein und heissen, z. B. p. 350:

> von aim burger, der hiefs Löffelholz.

und in nächster Nähe von jenen Ellipsen genugsam über deren Entstehung belehren, so glaube ich doch, dass diese syntaktischer empfunden werden, da mit Weglassung des Subjektsnominativs der selbstständige Satz in seiner Kraft gebrochen wird und sich gewissermassen unwillkürlich unterordnet. Sätze wie:

> p. 436. Einer, hiefs der Marschalk von dem Rein,
> schofs herrn Niclafen pferd die hirnschal ein.

> p. 359. es kommen drei wägen, feind wol beladen,
> von Frankfurt aus der messen.

lassen wegen der Zwischenstellung keine andere Auffassung zu, und „ein wise, was grüne; ain haid, ist breit" sind kaum im Gefühl des Sängers von „eine grüne wiese, eine breite haide" verschieden.

Demnach war die Sprache unseres Volkes ungefähr gleichzeitig mit Shakspeare auf dem Wege zu derselben Ellipse, wie sehr auch die gebildete sich dagegen sträuben und sie wieder ausscheiden mochte. Auch bei uns hatte der Gebrauch seine Grenze innerhalb der Verständlichkeit, und nur Wendungen von recht unbestimmtem Inhalte, wie „Es war einmal ein Mann", „Es steht eine Linde im Thale", vorzugsweise Substantive mit dem unbestimmten Artikel oder mit Viele, Mancher, z. B. p. 518:

dar bei bleibt mancher tode,
wolt behalten seins herrn huld.

nach denen Jedermann eine nähere Bestimmung erwarten konnte, liessen eine solche Anrückung zu.*)

Wohl zu unterscheiden hiervon ist der Fall, wenn es z. B. in Luther's Bibelübersetzung heisst:

Gen. 41, 2. 18. Und sahe aus dem Wasser steigen sieben schöne fette Kühe, und gingen an der Weide im Grase.

welches zwar auch eine Ellipse des Subjektspronomens ist,

---

*) Dass hier nicht etwa der Rest eines dem Verb inhärirenden Pronominalsubjekts, sondern eine wirkliche Ellipse vorliegt, ist offenbar genug. Die Sprache ist wie der ächte Einzelmensch eine ewig werdende, der Abusus wird zum Usus. Noch Manches dürfte sich als Ellipse herausstellen. Betrachten wir die Neubildungen, die unter unseren Augen vorgehen, so weiss man z. B. wohl noch, dass „dritter Klasse fahren", „gehst Du zweiter Klasse?" nichts als elliptische Genitive sind; aber da man sich vermuthlich nie Zeit lassen wird, zu sagen: „Gehst Du in einen Wagen zweiter Klasse?", so dürften die Philologen kommender Geschlechter diesen Genitiv zu denen „des Zieles" rechnen, wie ἵππου ἐπιβαίνειν, statt sich durch Wendungen wie *to ride on horse-back* auf das Richtige führen zu lassen.

wie es aus der plattdeutschen Version von 1558 deutlich erhellt:

> Vnde sach uth dem Water ſtygende, ſöven ſchöne vette Köye,
> vnde de gingen an der weyde ym grase.

oder ebendaselbst:

Ps. 95, 10. Jdt synt Lüde, den ere Herte yümmer den vnrechten wech wyl,
Vnde myne Wege nicht leren willen.

wo die Hochdeutsche Form hat:

> Es sind Leute, deren Herz immer den Irrweg will, und die meine
> Wege nicht lernen wollen.

Denn dies ist die Auslassung der Subjektspronomina nach Conjunctionen, eine Construction ἀπὸ κοινοῦ, wie sie auch Chaucer und Spenser, namentlich nach *and*, *that*, *but*, *if* haben, die aber die Natur des Satzes nicht verändert, da man sich nur aus dem vorangegangenen Accusativ, Dativ, Genitiv den Nominativ hinzuzudenken hat. Schon das verdorbene Angelsächsisch kennt ähnliche Constructionen, z. B. Layamon's Brut p. 4, 17:

> and for þe wrake-dome
> of Menelauſs quene,
> and Elene waſ ihoten.

wo Madden mit Unrecht meint, dass das Pronomen in der Handschrift ausgefallen sei, da es so zu fassen ist: „Und zur Rache wegen der Gemahlin des Menelaus, und die (oder sie) hiess Helena."

Verwandter ist die Althochdeutsche und Altsächsische Attraction der Relativsätze: vgl. J. Grimm, Vett. Hymn. interpr. theod. Praef. p. 14. und Schmeller, Hêliand. II, p. 170., insofern diese aus einer Ellipse des Relativpronomens entsprungen sein kann; dennoch natürlich eine besondere, bald wieder verschwundene Entwickelung.

Aber die kleinen Beifügesätze mit heissen scheinen die älteste nachweisliche Spur der in der Englischen und Deut-

schen Volkssprache so viel ausgedehnteren Ellipse. Auch bei dem Plural ist die Auslassung schon Angelsächsisch, und ich glaube nicht, dass ein Satz wie der folgende nicht schon als eine Spielart eines Relativsatzes aufgefasst sei:

> Þe Gotan ... mid heora cyningum, Rǽdgota and Eallerica
> wǽron hátne, Rómanaburh a- brǽcon. (Rask-Thorpe p. 179.)

Im Layamon (Saec. XII ex.) finden sich fast auf jeder Seite Beispiele. So 1, 1:

> An preost wes on leoden,
> Layamon wes ihoten;
> he wes Leottenades sone.

cf. 3, 4. 5, 10. u. s. w. Auch bei Robert von Gloucester (Saec. XIII med.), obwohl minder häufig:

p. 492. and spousede another wif, Isabele het, ich wene.

Von dem ausgedehnteren Gebrauch bietet auch fast jede Englische oder Schottische Ballade Beispiele, so Percy, ed. 1845, p. 20:

> *Up and spak an eldern knicht,*
> *Sat at the kings richt kne:*
> *Sir Patrick Spence is the best sailór* *)
> *That sails upon the se.*

> *The king has written a braid lettér* *)
> *And signd it wi' his hand:*
> *And sent it to Sir Patrick Spence,*
> *Was walking on the sand.*

Dies ist schon bedeutend kühner als die Deutsche Licenz, und geht auch im Ganzen über die Shakspeare'sche hinaus. Denn während die Ellipse ungemein häufig ist, wo *there is, it is, who is? this is, I have, he has* u. dgl. meistens mit folgendem *a, some, many, no, not the, the man, he, they, those, more, nothing, that* vorhergeht, so kommen härtere Fälle nur selten vor, z. B. M. f. M. 5, 1:

> *let your reason serue,*
> *To make the truth appeare, where it seemes hid,*
> *And hide the false seemes true.*

---

*) Vgl. p. 359 ff. Auch in derselben Ballade *maistér.*

Minder hart sind: T. S. 1, 2 s. f.:

If it be so sir, that you are the man
Must steed us all ......

ib. 4, 2:

but at last I spied
An ancient Angel comming downe the hill,
Will serue the turne.

A. W. 3, 2:

Heere they come will tell you more *).

Wie diese ursprünglich elliptische Construction in ein-

---

*) Für M. f. M. 2, 2: *It is the Law, not I, condemne your brother.* sei bemerkt, dass so, und nicht mit *condemns*, der Text überliefert ist, offenbar nicht zufälliger Druckfehler, sondern = qui condemno beabsichtigt. Die Hgg. schweigen hier wie in unzähligen anderen Stellen von dem, was die Originalausgaben lesen. Wann wird eine gute Ausgabe dieser Unklarheit ein Ende machen? Es würde dabei — aber dies weitläufiger darzulegen, hat es noch dem Verfasser an Zeit gemangelt, da es eine sehr mühsame Arbeit ist — sich einestheils eine viel grössere Masse von Druckfehlern der Fol. 1. überhaupt, als man bisher vorausgesetzt hat, ergeben, anderntheils gerade die vom MC. veränderten Stellen sich als umgeben von anderen Druckfehlern zeigen, so dass entweder im Setzer oder im Corrector oder in seinem MS. besondere Veranlassung liegen konnte, noch grössere Irrthümer gerade an dieser Stelle zu begehen. Auch würde man dabei erkennen, dass nicht nur für L. L. L., sondern auch für andere, ja für einige der schönsten Dramen, die Fol. 1. völlig werthlos ist, da sie ein nicht bloss fehlerhafter und ungenauer, sondern auch nach albernen Rücksichten im Kleinen verunstalteter Wiederabdruck ächter Quartausgaben ist, so dass bloss durch sorgfältige Zurückführung des Textes auf die älteste ächte Ueberlieferung nicht wenige Verse ihre richtige Gestalt gewinnen. Es versteht sich, dass man sich hierbei nicht auf die verschiedenen Reprints verlassen darf. Aus diesem mechanischen und geistlösen Verfahren der Fol. 1. liesse sich denn freilich ein bedenklicher Schluss auf die Stücke machen, für welche der Text dieser unschätzbaren Urkunde die einzige Ueberlieferung ausmacht. Ueberhaupt aber würde man, besonders in Beziehung auf Metrum, Grammatik und Orthographie, nach Ausmittelung der Grundsätze und Gewohnheiten des Dichters und seiner Zeit, immer an das wirklich Aelteste sich haltend, finden, dass unser gewönhlicher Shakspearetext stärker modernisirt ist, als die Luther'sche Bibelversion. Möchte eine solche Ausgabe auch nie den currenten Text verdrängen, so bleibt es doch ein dringendes Erforderniss, dass die Welt einmal erfahre, wie aller Wahrscheinlichkeit nach ihr grösster Dichter selbst geschrieben habe, bis auf Punkt und Komma genau, und diese Feststellung dürfte dann auch auf die modernisirten Ausgaben einen beträchtlichen Einfluss gewinnen.

zelnen Formeln (ähnlich dem Französischen il y a) fast adverbiale Starrheit erhält, mag die Rede Bottom's zeigen, M. N. D. 4, 1:

Me thought I was there is no man can tell what.

wo *there is no man* = „gar kein Mensch" gedacht wird, so dass, was eigentlich ein Complex von 3 Sätzen ist, nur wie ein Object von *was* empfunden wird. Solch lose Redeweise, die Hauptsätze in Nebensätze, Sätze in Satztheile verwandelt, ist ein wichtiger Beweis von der fortwährenden, man möchte sagen, verschlingenden Thätigkeit der Sprache. Sie schnürt ihre Gedanken in Formeln, ihre Formeln in Zeichen zusammen; sie arbeitet rastlos. —

Uebrigens hat der style coupé des täglichen Lebens sich noch in Etwas diese Freiheit gewahrt, namentlich im Plattdeutschen. Man hört wohl: „Da sind 20 Menschen, können's bezeugen"; öfter: „Da is keen Minsch, weet dat bäter as min Bröder", „Da sünd Dusende, dön sik nich Mög". Diese Sätze werden entschieden als Relativsätze gefühlt, und werden doch nicht etwa aus ähnlichen polysyndetisch-parataktischen Verbindungen, z. B. „Da is Manken Een un kann dat doch nich", sondern vielmehr aus einer Ellipse des demonstrativischen de entsprungen und dadurch in das Relativgebiet hinübergespielt sein.

Nachträge und Berichtigungen.

Da seit dem Beginn dieser Arbeit ein Jahr vergangen ist, vergönne man mir einige Einzelheiten nachzutragen und zu berichtigen.

Aendere S. 3, 4. v. u. und 4, 12. v. o. *K(ing) J(ohn)* in *R(om.) J(ul.)*.

Zu S. 15. §. 10, 1. Wie mechanisch die Fol. 1. auch bei der Wiederholung der Qu. 3. von Rom. Jul. verfuhr, doch änderte sie 3, 1 denselben Fluch auf dieselbe Weise und corrigirte *zounds confort* in *Come confort*. Die Aenderung des *S'wounds* (qu.) in *Come* (Fol.) Haml. 5, 1. ist nicht minder mechanisch. Wie Fol. 1. durchweg *God* in *Heauen* verwandelt, streicht sie auch mitunter den Fluch ganz aus, z. B. Haml. 2, 1. *By the mass:* Oth. 1, 1. *S'blood* und *Zounds*, welches nur Qu. 1. bietet. Stimmt nicht solches indirecte Uebereinkommen mit den Qu. sehr für den MC.?

S. 23, 16. v. o. ändere *buth* in *but*; S. 24, 2. v. u. füge nach „Oxytonon war" hinzu: und natürlich früher immer, z. B. Rob. Glouc. p. 488. (Vol. II. Hearne):

So that the Deuel adde ther to gret envi'e,
& in is brother herte Jon brozte an tricheri'e.

S. 25, 18. v. o. *great, Troy,* in *great Troy,*.

Berichtige S. 31, 4. v. u. nach S. 355. Anm., und S. 40. No. 13. auf folgende Weise:

Quartos.	Fol. 1.	Fol. 2.	MC.
Clown. Tell him	*Clo. Tel him*	*Clow. Tell him*	*Clow. Tell him*
..... ere morning,	*... ere morning*	*.... e're morning,*	*.... ere morning.*
ſweete ſoule.	*ſweet ſoule.*	*ſweet love.*	*Lor. Sweet love,*
Loren. Let's in,	*Loren. Let's in,*	*Lor. Let's in*	*let's in,*

Die Orthographie der Quartos und der Fol. 1. ist hier nach den Reprints, die der Fol. 2. nach der Originalfol. 4. angegeben. Gern hätte der Verfasser mit vollkommen diplomatischer Genauigkeit die Orthographie der Fol. 2. durch die ganze Schrift hin beibehalten. Da ihm dieselbe aber nicht zu Gebote stand, und er erst nach dem Abdruck des ersten Abschnitts zu einigen anderen Originalausgaben und zu den Reprints gelangen konnte, so musste

er sich auf die darüber in den grösseren Ausgaben und in den *N. & Em.* mitgetheilten Details beschränken. Was die Darstellung dadurch an Genauigkeit eingebüsst hat, hat sie wenigstens in dem ersten Abschnitt an Uebersichtlichkeit gewonnen, da die Angabe der orthographischen Unterschiede der einzelnen Quartos und beider Folios zu grosser Weitläufigkeit geführt hätte.

Zu S. 47, 6. v. u. füge nach ***move*** hinzu:

16 a) 4, 3. *is felfe* in *itfelfe*,

Aendere S. 49, 4. v. o. *privileged* in *privileges*, und tilge S. 50, 7. v. o. die Worte: „und zu sehen" bis „***coroners***", da die Fol. 1. *Chronoclers* hat und erst Hanmer *coroners* vorschlug, dieser Fall also zu §. 145. Kl. VII. nach No. 6. (S. 272.) zu zählen ist.

S. 56, 8. v. o. ändere 5, 1. in 5, 3. Zu der Note auf derselben Seite und zu S. 62. No. 11. die Notiz, dass nach dem Reprint die Fol. 1. *ore* hat.

S. 89. Z. 4. v. u. füge hinzu zu Jeronimo: (Qu. von 1631.).

S. 99. füge vor den Anfang des neuen § hinzu: E.; ebenso S. 149. davor: 2.; S. 152.: 3.

S. 128. sollte der Fleming'sche Vers lauten:

Biss dass die letzte Glut diss Alles wird verstören.

S. 153, 10. v. u. ändere *loveper-forming* in *love-performing*; S. 157. schiebe ein vor der letzten Zeile:

T. S. 1, 1. *wondring* .... *wounded*

S. 138, 18. v. u. lies statt (anc. Edd.): (Qu.). In der Qu. von 1611 steht nämlich (Fol. D, a. Z. 1.) *any moment's leafure*, vermuthlich auch in den übrigen Quartos; Herrn Delius Angabe ist falsch. Hinzuzufügen zu §. 2.

S. 139. letzte Note ist nach den Auslegern zu T. G. 2, 1. und Jul. Caes. 3, 1. zu berichtigen.

Zu der Note auf S. 250. bemerke ich noch beiläufig, dass auch der Tauchnitz'sche Wiederabdruck des Collier'schen Shakspeare sehr üble Druckfehler enthält, obgleich er einer der correctesten in Deutschland ist. Im Tempest p. 16. lässt diese Ausgabe Ferdinand sagen: *Thence I **had** follow'd it,* während es ***have*** heissen soll, und p. 48. verunstaltet sie die lieblichste aller Naturschilderungen, indem sie ***the** pole-clipt vineyard* statt ***thy** p. v.* druckt; und diese „Lesarten" haben einen Quasisinn, während andere grobe Böcke, wie z. B. auf derselben Seite *oath* statt *oaths*, *An **abdominable** monster* (p. 35.), *father* für *farther* (p. 43.: es soll *further* heissen, wie zu Sh. Zeit und noch durch alle Folios hindurch constant geschrieben wird, da man den futilen Unterschied zwischen *farther* und *further* noch nicht kannte), *Whorthy* (p. 26.), *strife* für *strive* (p. 36.), das monströse *Drove-drawn* (p. 50.) leicht erkennbar sind. Diese Fehler, die alle nur der Tauchnitz'schen Officin entstammen, stiessen dem Verfasser in einem der kürzesten Dramen auf, ohne dass er sie suchte. Aber weit schlimmer steht es um andere deutsche Shakspeares. In dem ersten Hefte der neuesten Ausgabe, für welche wir die Aussicht haben etwa 20 Thaler zu bezahlen, fielen

mir mehrere Dutzend solcher Versehen in die Augen, von denen allein vier und zwanzig in den Text (des Hamlet) fallen, einige darunter von der Art, dass es vollkommen unmöglich ist, den Sinn zu errathen:

p. 26. *so loving to my mother,*
That be night not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly:

statt *he might.* P. 43. sind die Worte *O wonderful!* aus purem Versehen dem Marcellus zugetheilt, wie vor 243 Jahren eine Quarto sie aus Versehen dem Horatio zutheilte; sie gehören natürlich Hamlet. Dass p. 117. aus den Sandelschuhen (*sandal shoon*) in Ophelias Liede Skandalschuhe (*scandal shoon*) gemacht sind, ist allerdings ein Skandal. P. 121. ist eine ganze Zeile *(Speake man.)* überschlagen. P. 151. will uns der Herausgeber die Foliolesart „mit einfach klarem Sinne" geben, giebt uns aber unlösbaren Unsinn, indem er druckt: *Since no man has aught of what he leaves, has, what is't to leave betimes? Let be.* Das zweite *has* sollte fehlen. Wenn's so fortgeht, haben wir die Aussicht, binnen einigen Jahren noch 700 neue „Lesarten" zu besitzen. Doch ich ermüde in der Aufzählung dieser trübseligen Schnitzer, und möchte nur mit der Nachweisung derselben das Mitleid irgend eines grossmüthigen Verlegers erwecken, dass er keine Opfer scheue, uns Deutschen einen richtigen Shakspearetext herzustellen.

S. 251. Anm. füge hinzu: Temp. 4, 1. *with a twincke = in a twinkling.* Sh. selbst braucht ausser *in* (K. L. 1, 1. Cymb. 5, 4.) auch *on a trice*: Temp. 5, 1.

S. 252. Die Orthographie *ſence = sense* ist durchstehend die der ältesten Zeit; auch das Umgekehrte häufig, z. B. Haml. 1, 5. *Sellerige* (Qu. v. 1611.), *selleredge* (Fol. 1.) = *cellarage*; Fol. 4. hat schon moderner *Celleridge*; Temp. 2, 1. *preſident* (Fol. 1.) = *precedent*; *aduiſe, choiſe* häufig.

S. 256. So ändern M. N. D. 2, 2. die Herausgeber das *interchanged* der Fol. 1. richtig nach beiden Quartos in *interchained.*

S. 261. Die Verderbniss von *girle* in *gentle*, wie von *garrulity* in *gentility* (p. 272.) in W. T. und L. L. L. wird noch dadurch unterstützt, dass in denselben Stücken oft Verwechselungen von *r* und *t* vorkommen: *rhen, rhings, ptomis'd* für *the, things, promis'd.* Wenn diese Buchstaben in der Schrift sich so ähnlich sahen, wie in dem stumpfen Druck der Quartos, so waren sie oft kaum zu unterscheiden. Auch No. 18. 19., beide aus dem Coriolan, beruhen darauf, so wie p. 272, Z. 1. §. 79, 8. 16.

S. 262, 4. v. u. ff. Bedenkt man, wie ausserordentlich häufig die ältesten Ausgaben *prime, parle, inquire* für *primy, parley, inquiry* u. dgl. schreiben, und wie Ausdrücke wie *my night of life* (C. E. 5, 1.), *my days of Nature* (Haml. 1, 5.), *my tearmes of honor* zu gewöhnlich sind, um darauf einen besonderen Witz zu bauen, so erscheint die Lesart des MC. doppelt misslich.

Zu S. 267 (und 220). Die Verwechselung von *meered* und *mooted* ist als Lesefehler von grosser diplomatischer Wahrscheinlichkeit. Denn nicht nur waren *r* und *t*, sondern auch *o* und *e*, nach der alten verzogenen Schreibweise des letzteren, zum Verwechseln ähnlich. Man vergleiche nur im Facsimile des

MC. die Wörter *bleeding* und *now* mit den Autographen Sh.'s bei N. Drake. Hierauf beruhen eine grosse Menge Versehen im Sh.'schen Texte, z. B. L. L. L. 2, 1. das sechsmalige falsche Rubrum *Boy* für *Biron* auf *Bo.* statt *Be(rowne)*; ib. 5, 1. *bene* für *bone*; A. Y. L. 2, 3. *ſe(e)me* für *ſome*; A. W. 4, 3. *module, has* für *medal, he (a) has* (MC.). Nun vergleiche man §. 65. I, 7 (W. T.), 11 (K. L.); III, 10 (H. V.), 17 (Cor.); §. 74, 22 (Tr. Cr.); §. 88. I, 3. (C. E.), 7 (T. N.), 9 (Tr. Cr.), II, 4 (Macb.); III, 11 (W. T.); IV, 35 (Haml.); VII, 7 (Haml.); §. 106. II, 10 (Cymb.), 26 (Tr. Cr.), 28 (Haml.); §. 118, 17a (Haml.), 17b (M. N. D.) [auch Ant. Cl. 1, 1. ist *pleaſures new* für *pl. now* zu schreiben], 19 (Macb.), 43 (Tr. Cr.), 44 (Cor.), 50 (K. L.), 51 (A. Cl.), 62 (M. Ad.) und manche andere Correcturen des MC. Sollte dies also, so wie die fast ebenso häufige Verwechslung von *a* und *i*, von *u* und *a*, auf der Eigenthümlichkeit der Originalhandschriften beruhen?

S. 361. sind die fünf ersten Belegstellen (aus Rom. Jul.), da sie während des Druckes nachgetragen wurden, an den verkehrten Platz gekommen; sie sollten den anderen 12 auf der vorigen Seite angereiht werden. Ebendahin gehören noch:

Haml. 3, 4. s. f. *Ther's letters ſeald, and my two Schoolefellowes,* (qu.)
3 H. VI. 2, 2. *What my great Grandfathèr, and Grandſire got,*
ib. 3, 1. *My Father, and my Grandfathèr were Kings:*
ib. 4, 6. *Your horſe ſtands ready at the Parke-cornèr.*
ib. 5, 4. *Oh braue young Prince: thy famous Grandfathèr*

Nach Zeile 5. v. u. füge hinzu:

Haml. 1, 3. *Forward, not permanent, ſweet, not laſting.*

In einem der ältesten Stücke: Com. of Err. 4, 1. *A ship you sent me to, to hire waftàge* (*coràge* bei Chaucer).

S. 386, 9. v. o. tilge das Wort einerseits.

S. 400, 14. v. u. lies *veins* statt *vains*, und S. 413. med. lies Jungferschaft.

S. 419. Die Besitzer der Schlegel-Tieck'schen Ausgaben haben in dem berühmten Monolog Richard II. Act 5, Sc. 4. den üblen Druckfehler Glockenhaus in Glockenhans zu verändern.

S. 420. Anm. Com. of Err. 1, 1. *the euening Sonne* (Fol 1.).

S. 427. Die Orthographie *aſe* = *as* ist nicht durch die Praxis der alten Ausgaben gerechtfertigt.

S. 428. Anm. *Darling* kommt doch einige Male bei Shakspeare vor: Temp. 3, 2. A. W. 2, 1. 2 H. VI. 3, 1. 3 H. VI. 1, 4. Oth. 3, 4; 1, 2. (?)

S. 436, 6. v. o. lies 1604 statt 1603.

S. 442, 4. v. u., wie auch S. 417, 10. v. u., ist §. 251 ff. gemeint.

Druck von Carl Schultze in Berlin.